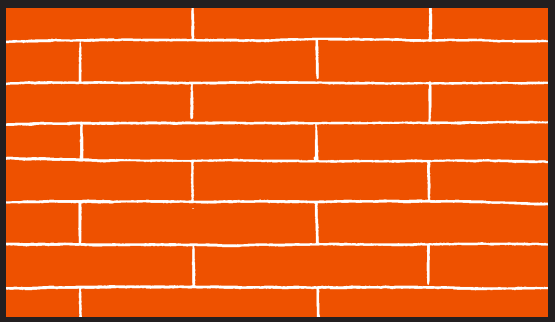


# C.I.T.I.

CENTRO DE  
INVESTIGACIÓN  
TÉCNICAMENTE  
IMPREVISIBLE



ANDREA CANEPA — JORGE SATORRE — JAVIER CRUZ — FRANÇOISE VANNERAUD — EL BANQUETE — LOS HIJOS  
— ELGATOCONMOSCAS — NÚRIA GÜELL — LEFT HAND ROTATION — IGNACIO GARCÍA SÁNCHEZ — MARÍA  
SALGADO Y FRAN MM CABEZA DE VACA — DAÑOS COLATERALES — ALEXANDER RÍOS — CLAUDIA CLAREMI —  
GUILLEM JUAN — IRENE DE ANDRÉS — TALLER DE CASQUERÍA — WERKER MAGAZINE — CONXITA HERRERO



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



[www.madrid.org/publicamadrid](http://www.madrid.org/publicamadrid)

**C.I.T.I.**

# **C.I.T.I.**

**CENTRO DE INVESTIGACIÓN TÉCNICAMENTE IMPREVISIBLE**

**VI Edición Se busca comisario**

**Sala de Arte Joven  
Comunidad de Madrid  
Del 29 de enero al 26 de julio de 2015**

**Ciclo comisariado por  
Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela**

En la Comunidad de Madrid el apoyo institucional a la promoción de los jóvenes creadores abarca, de manera transversal, las distintas políticas culturales y, haciéndose eco de las necesidades del sector, ha ido evolucionando en los últimos años hacia unas líneas de trabajo cada vez más especializadas.

El gobierno regional ha sido pionero en la puesta en marcha de un sistema de ayudas a la creación artística en forma de becas, a través del veterano programa *Circuitos de Artes Plásticas*, y en la creación de premios específicos, como el premio ARCO Comunidad de Madrid que reconoce la mejor pieza presentada en la feria por un artista menor de cuarenta años. Asimismo, la Comunidad de Madrid ha intensificado su labor en el campo de la formación, mediante la puesta en marcha, en 2015, de la convocatoria de *Becas para residencias en el extranjero para jóvenes artistas y comisarios* que tiene como objetivos principales facilitar la internacionalización de los jóvenes creadores y generar redes de contactos que propicien nuevas oportunidades de trabajo en un entorno globalizado.

Facilitar el acceso al mundo laboral es, precisamente, el principio fundamental que inspiró la puesta en marcha, en el año 2009, del programa *Se busca comisario*. Con él se pretende, además de dinamizar la escena artística, ofrecer a los jóvenes comisarios la oportunidad de desarrollar sus proyectos en un espacio de relevancia como la Sala de Arte Joven y en un contexto plenamente profesional.

En esta ocasión presentamos el proyecto ***C.I.T.I. (Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible)*** comisariado por Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela, ganadores de la VI edición de *Se busca comisario*. El proyecto pone de relieve la figura del artista-investigador que realiza un trabajo de campo, analiza los datos y presenta los resultados en distintas formas artísticas que van desde el dibujo, la pintura o el collage hasta la instalación -sonora o audiovisual- o la performance.

Durante seis meses, estos jóvenes comisarios han convertido la Sala de Arte Joven en un centro de investigación artística sobre la ciudad, tanto desde un punto de vista social, histórico, como cultural y político, estructurando su propuesta en torno a tres exposiciones colectivas, que han reunido más de una veintena de artistas, y a un importante programa de actividades al objeto de generar el debate, el diálogo y la reflexión sobre estas propuestas artísticas.

Por último me gustaría agradecer a los comisarios, a los artistas y a los distintos agentes del sector de las artes visuales que han participado en este proyecto, su complicidad y el intenso trabajo que han desarrollado en los últimos meses. Asimismo, y al objeto de contribuir a la promoción y difusión en torno al arte emergente, invito a los jóvenes artistas de nuestra región y al público interesado en estas propuestas a participar en las múltiples iniciativas relacionadas con las artes visuales que desarrollamos desde el Gobierno de la Comunidad de Madrid.

**Isabel Rosell Volart**  
Directora General de Bellas Artes,  
del Libro y de Archivos

10	<b>Técnicamente imprevisible: Investigación artística y espacio urbano.</b> Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela
19	<b>Tiempos. Fase 1.</b>
20	Andrea Canepa
25	Jorge Satorre
30	Javier Cruz
35	Françoise Vanneraud
40	El Banquete
47	Los Hijos
52	<b>¿Una estética de la resistencia?</b> <b>La investigación artística como resistencia y conflicto.</b> Hito Steyerl
59	<b>Resistencias. Fase 2.</b>
60	Elgatoconmoscas
66	Núria Güell
70	Left Hand Rotation
75	Ignacio García Sánchez
82	María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca
87	Daños Colaterales
92	<b>¿Por qué hacemos mediación en C.I.T.I.?</b> Felicitas Sisinni Ganly
99	<b>Lugares. Fase 3.</b>
100	Alexander Ríos
105	Claudia Claremi
111	Guillem Juan
116	Irene de Andrés
122	Taller de Casquería
128	Werker Magazine
135	English texts
157	Listado de artistas y obras
159	Créditos

Una pared llena de fotografías, recibos, recortes de periódico, líneas y apuntes. Estamos ante un proceso de investigación. La cámara se aleja, los papeles se desdibujan, aparecen en el plano un par de detectives que miran atentos y cansados todo su trabajo. En la mesa un teléfono y una taza de café, quizá un vaso con un hielo a medio derretir. Se preguntan qué se les está escapando para resolver el caso. Podría ser una escena de *The Wire*, *Fargo*, *True Detective* o de cualquier ficción centrada en un proceso de investigación.

La misma pared llena de fotografías, recortes, dibujos, líneas y apuntes. La cámara se aleja, los papeles se desdibujan, pero aparece en el plano un grupo de jóvenes que miran atentos todo su trabajo. Detrás, una mesa con un ordenador portátil. Son artistas, se preguntan cuál es la mejor manera de formalizar su investigación. Esta escena, fruto de nuestro imaginario hollywoodiense (ahora quizá sustituido por el de la HBO), nos introduce en el ámbito de la investigación artística, un campo complejo de delimitar y definir por su variedad metodológica y formal. Allá vamos.

Cuando hablamos de investigación hablamos de procesos, de incidir en las metodologías del trabajo artístico y de su potencial creativo y motivador para el ejercicio de la observación activa y el pensamiento crítico. “La obra de arte tradicional ha sido hoy día ampliamente sustituida por el arte como proceso: como una ocupación”, aclara Hito Steyerl para señalar cómo “la educación artística requiere ahora más tiempo: crea zonas de ocupación que rinden menos “obras” [menos trabajos, *works*] pero más procesos, formas de conocimiento, campos de compromiso y planes de relacionalidad.”<sup>1</sup> No es nuestra intención entrar en los debates que tratan específicamente la investigación artística en relación a la formación universitaria, que en nuestro ámbito más cercano han analizado de forma extensa desde la Universidad Complutense<sup>2</sup>. Nuestra propuesta se centra más bien en formas de investigación artística que, en la línea que señala Chus Martínez, generan “un conocimiento distinto al de los géneros académicos”. Una vía para hablar de lo que no se trata a nivel oficial, lo que no se investiga por incómodo o nimio según los parámetros convencionales de la academia, la opinión pública y las estructuras institucionales. O un camino para abordar ciertos temas desde planteamientos y modos de presentación no habituales que producen otras formas de conocimiento; otros códigos que contribuyen “a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos realidad”, desarrollando “obras y circunstancias desde las cuales sea

1. Hito Steyerl, “El arte como ocupación: demandas para una autonomía de la vida” en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pp. 110-111

2. Selina Blasco (ed.), *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2013; blog: <http://www.arteinvestigacion.net/> (fecha de consulta: 4/05/2015)

posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido”<sup>3</sup>. Artistas que experimentan con la idea del trabajo de campo, del análisis de datos y presentación de resultados se convierten en investigadores que aplican planteamientos relacionados con disciplinas académicas, pero lo hacen a través de metodologías muy distintas entre sí que se escapan a las lógicas convencionales y que obtienen otra clase de resultados.

En una revisión historiográfica de la relación entre artistas y ciudad, Paul Ardenne explica: “Elemento motor del imaginario modernista, palimpsesto mental que conjuga orden y caos, organización y entropía, en resumen, propiedad natural de la cultural occidental, el medio urbano parece, en efecto más que cualquier otro, reservado al arte.”<sup>4</sup> Eso mismo intuimos, pero específicamente ligado a las prácticas artísticas de investigación actuales. Delimitamos el campo de análisis de este texto a la investigación artística en y sobre espacios urbanos. Para pensar en presente, estructuramos un concepto de urbanidad cercano al que propone Manuel Delgado<sup>5</sup>, diferenciando entre la ciudad y lo urbano. Identificamos éste último a través de condiciones de vida y tránsito, más que por estadísticas cuantitativas. Se trata de un lugar de actividad humana continua, inestabilidad y encuentro; el espacio público por excelencia, en conexión directa con la esfera pública. La práctica artística en este contexto parte de “recorrer el espacio de manera físico-mental con fines de exploración”<sup>6</sup>. Ello genera encuentros voluntarios y casuales con la historia de la ciudad, las dinámicas sociales y políticas que la transforman constantemente y los distintos espacios que la configuran y que registran las experiencias e intereses de los ciudadanos.

Abordamos esta práctica desde el comisariado como proceso de análisis de un contexto artístico concreto para el desarrollo de un programa de exposiciones, acciones y actividades bajo el título de *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible*. En su artículo “La soledad del proyecto”, Boris Groys analiza las dinámicas de trabajo derivadas de la producción cultural organizada por proyectos. Explica cómo los procesos de creación de un proyecto se insertan en un tiempo complejo, son proyecciones a futuro que se desconectan del desarrollo propio de la sociedad en la que se insertan.<sup>7</sup> Así plantea la dificultad de hablar sobre el presente directo. En un intento por mantener las condiciones de producción y recepción que consideramos adecuadas para la investigación artística, nuestro trabajo plantea un equilibrio entre las necesidades de proyección y las de investigación, que asegure cierto margen a la creación contemporánea y no sólo el seguimiento estricto de un programa. Planteamos nuestro trabajo como una investigación curatorial cuyo centro de estudio, al tiempo que lugar de presentación, es la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid entre enero y julio de 2015. Para ello partimos del estudio de cuáles son sus características espaciales y de organización, su entorno urbano más directo, las conexiones con el resto de la ciudad y su línea de trabajo anterior. Por otro lado, nos preguntamos de qué forma tratar el

3. Chus Martínez, “Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?” en *Índex N°0*, MACBA, Barcelona, otoño 2010, pp. 10-12

4. Paul Ardenne, “La ciudad como espacio práctico”, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006 p. 59

5. Manuel Delgado, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999

6. Paul Ardenne, *Ibidem*, p. 60

7. Boris Groys, “La soledad del proyecto” en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014

potencial de la investigación artística sobre la ciudad en este contexto. La nuestra es una investigación que propone y analiza al mismo tiempo, aprendiendo las dinámicas propias de la Sala desde nuevas propuestas.

En esta línea de reflexión acerca de las condiciones que permiten e influyen en la práctica curatorial, presentamos un análisis de algunas cuestiones que consideramos interesantes para pensar los proyectos que forman parte de *C.I.T.I.* En primer lugar, trataremos algunos factores que marcan el trabajo artístico actual como la transdisciplinariedad, el acceso a Internet y las condiciones laborales. A continuación plantearemos algunos referentes que nos ayudan a pensar las formas de recepción y lectura de estas investigaciones a través de ciertos aspectos narrativos y performativos.

### 2015. Madrid. Transdisciplinariedad, Internet y Precariedad

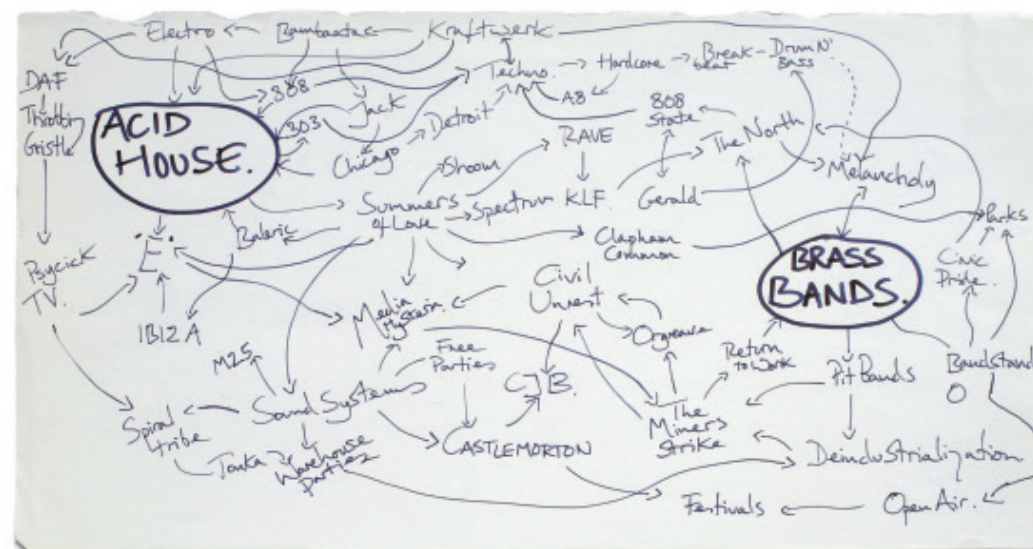
En 1965 aparece en la revista literaria *The New Yorker* la primera entrega de un largo reportaje sobre el asesinato de una familia en el Medio-Oeste de los Estados Unidos. El autor es Truman Capote y un año más tarde publica todos los capítulos de su pesquisa bajo el título *A sangre fría*. Capote pasó cinco años reconstruyendo los hechos, entrevistándose en prisión con los asesinos, llevando a cabo un proceso de investigación meticulosa que dio como resultado uno de los libros más importantes de la segunda mitad del siglo XX. El libro, definido como novela de no ficción por el mismo autor, se convirtió en el emblema del Nuevo Periodismo. Éste revolucionó los esquemas literarios anteriores y Tom Wolfe lo definió como un género que toma procedimientos de la mejor ficción para ponerlos al servicio de contar historias verídicas.

Esta simbiosis entre géneros y la utilización de recursos, en principio, ajenos a una disciplina para adentrarse de lleno en ella, se han convertido en estrategias recurrentes en el arte contemporáneo de los últimos años. Los inicios de esta tendencia en el mundo del arte son analizados por el crítico americano Hal Foster, que dedica uno de los capítulos de su obra *El Retorno de lo real* a analizar cómo a partir de los setenta se produce un desplazamiento en el mundo del arte, relacionado con la figura del artista y su trabajo. Frente al concepto de origen benjaminiano del autor como productor, Foster propone la figura del artista como etnógrafo, planteando un deslizamiento desde un tema definido en términos de relación económica a uno definido en términos de identidad cultural y contexto<sup>8</sup>. Surge así un nuevo paradigma dentro del arte, marcado por una fuerte tendencia antropológica conectada a un creciente interés por el *otro* cultural.

El nuevo artista del que habla Foster, a medio camino entre distintas disciplinas y con un gran interés en los procesos contextuales, resulta uno de los referentes en la genealogía del artista investigador del que nos ocupamos en este proyecto. Por ejemplo, el colectivo de cineastas Los Hijos define su trabajo en la intersección entre el cine experimental, la investigación etnográfica y el vídeo arte. Su perspectiva etnográfica, sin embargo, no parte necesariamente del interés por el *otro* cultural, sino que emplean parámetros etnográficos para tratar lo propio, su aquí y ahora.

8. Hal Foster, "El artista como etnógrafo" en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, pp. 175-208

La investigación artística alrededor de la que gira nuestro proyecto curatorial es aquella capaz de generar un proceso de osmosis entre conocimientos de naturalezas muy distintas y permitir así descubrimientos futuros<sup>9</sup>. En esta línea resulta emblemática la postura del artista inglés Jeremy Deller cuando habla de su papel como artista no ligado a corsés metodológicos o teóricos: "Ser artista te da espacio. Puedes moverte a través de diferentes disciplinas. Tu papel es mucho más fluido"<sup>10</sup>. Deller es uno de los artistas consagrados más importantes en este ámbito, con un trabajo que se plantea como un proceso de investigación multiforme<sup>11</sup>.



Jeremy Deller, *History of the World*. Fotografía de Andrés Arranz

En la actualidad la figura del artista investigador se ha redefinido en función de nuevas condiciones socioculturales. Por ello, a la transdisciplinariedad de la que hablaba Foster o que años antes planteaban Truman Capote, Tom Wolfe y compañía, se debe añadir el desarrollo tecnológico que ha definido un específico panorama para la producción y acceso al conocimiento a través de Internet. José A. Sánchez identifica la imagen de la investigación artística con la del "artista-portátil". Señala cómo "la figura del artista-investigador es inconcebible sin el proceso paralelo de digitalización de la cultura, que permite el acceso a documentos de todo tipo sin grandes esfuerzos físicos y económicos, acelera la producción y ensamblaje de materiales, democratiza la evaluación y la crítica y facilita la colaboración más allá de los equipos constituidos"<sup>12</sup>. La utilización de Internet en las

9. Chus Martínez, *Ibidem*

10. Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art From Studio To Situation*, Black Dog Publishing, Londres, 2004, p. 95

11. Cuahtémoc Medina, "Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular" en cat. *Jeremy Deller, CA2M*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 2015, p. 11

12. José Antonio Sánchez, "Emergencia del arte-investigación" disponible en: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826> (fecha de consulta: 4/05/2015)



prácticas artísticas interviene en distintos aspectos de los proyectos: desde la producción y la formalización hasta la recepción por parte del público. El trabajo de Andrea Canepa para *Todas las calles del año* tiene como herramienta de rastreo y documentación buscadores y servicios web. El colectivo Left Hand Rotation utiliza como formato para su archivo del *Museo de los Desplazados* una plataforma online y casi el total de artistas participantes en este proyecto cuenta con una página web donde presentar sus trabajos. Esta condición genera sin duda especificidades en la recepción y difusión de las prácticas artísticas actuales, ampliando las formas de acceso y lectura de estas piezas que desarrollan narrativas distintas a las del espacio expositivo.

Las condiciones laborales actuales son otro de los factores que condicionan la producción artística contemporánea. El trabajo autónomo invade las formas de hacer de un importante sector de los agentes culturales en el contexto de las políticas laborales de los últimos años. Muchos hemos tenido que encontrar nuestra estabilidad en un trabajo independiente, en el sentido en que es dependiente de todo lo demás, y que, en la mayor parte de los casos, se compatibiliza con otros trabajos (quizá ello nos fuerza a movernos cómodamente en las prácticas transdisciplinares). Esta realidad ha dado lugar a una especie de comunidad *freelance* que invade una parte importante del trabajo relacionado con las prácticas artísticas actuales. Se trata de una condición laboral dada, no siempre una elección plenamente consciente, pero de la que es necesario apropiarse. Dentro de las estructuras neoliberales en las que las relaciones laborales no miran por lo comunitario y la responsabilidad social, el trabajo autónomo resulta una opción a través de la que estructurar un trabajo autoconsciente con el medio y las condiciones laborales. “Como figuras de la realidad económica contemporánea, los mercenarios y los *freelancers* son libres de liberarse de sus empleadores y reorganizarse como guerrillas”<sup>13</sup>, señala Hito Steyerl al analizar el trabajo autónomo en un rastreo historiográfico que parte de la etimología de *freelancer* como mercenario medieval. El trabajo autónomo posibilita no llevar a cabo la actividad artística, curatorial, educativa bajo objetivos continuados y estructuras estandarizadas, permitiendo desarrollar metodologías propias y revisar constantemente las condiciones sociales y políticas desde una visión más personal y crítica.

Sin embargo, este modo de empleo se materializa en la mayoría de los casos en España en condiciones laborales precarias, debido a la falta de una regulación adaptada a estas formas de trabajo y por ser utilizado este régimen como alternativa a la contratación por parte de muchas instituciones culturales. María Ruido señalaba cómo este tipo de trabajo se encuentra sometido “a condiciones extremas de flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal propias de la producción inmaterial, al tiempo que, una total desregularización del tiempo de trabajo/tiempo de ocio y una completa confusión de los espacios de uno u otro ámbito (especialmente si realizamos en parte o completamente el trabajo en casa) se imponen en nuestros cuerpos y nuestras formas de vida”<sup>14</sup>. Más de una década después estas condiciones se mantienen, si no es que se han visto amplia-

13. Hito Steyerl, “Liberarse de todo: trabajo *freelance* y mercenario” en *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 140

14. María Ruido, “Mamá, ¡quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora” en *Precarias a la deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Traficantes de Sueños, Madrid 2004 p. 262

das al conjunto de los trabajadores y las trabajadoras de la producción cultural. Las becas y ayudas de producción y los trabajos puntuales son las vías de ingresos más extendidas en nuestro entorno laboral. Alrededor de la precariedad y de la frontera difusa entre trabajo e intimidad en el mundo del arte se articula el proyecto *Nómada* del artista Alexander Rios, que consiste en intervenir el espacio y el tiempo de las personas a cambio de alojamiento.

### No ficción. Lo narrativo y lo performativo

Existe un género literario ligado a la biografía en el que el autor incluye en sus páginas, como un protagonista más, el proceso de investigación que desarrolla. A partir de los planteamientos de Juan Manuel Bonet, podemos bautizar este género con el nombre de *quest*<sup>15</sup>. Obras como *Limónov* de Emanuele Carrère, *Los Modlin* de Paco Gómez o *En Busca del Barón Corvo* de A.J.A. Simons son experimentos literarios en los que sus autores reconstruyen de manera detectivesca la vida de sus protagonistas a la par que los entresijos de su propia investigación. “Los obstáculos que salieron al paso de la investigación son elementos constitutivos de la documentación y, por lo tanto, deben volverse parte del relato”<sup>16</sup>, escribe Carlo Ginzburg, uno de los máximos representantes de la microhistoria. Esta corriente historiográfica de origen italiano que surge a finales de los setenta se desdobra de una forma similar al *quest*, centrándose en los detalles de la historia y en cómo es posible investigarlos y narrarlos, transformando en libro lo que para otro estudioso podría haber sido una simple nota a pie de página.

Esta reducción y acercamiento del foco de estudio es clave en gran parte del arte de investigación que tiene a la artista Hito Steyerl como uno de sus referentes. En su texto *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, incluido también en este catálogo, nos habla de *The Building*, una obra en la que estudia e interviene un edificio construido por el régimen nazi. La artista alemana centra su atención en un elemento muy concreto a través del cual se adentra en la historia reciente del país. A partir del análisis del sillar de un edificio nos habla de los traumas y contradicciones de la sociedad europea. Steyerl escribe que “es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto”. Esta referencia a la investigación artística como método para rastrear y desvelar los residuos de problemáticas pasadas y presentes determina gran parte de la investigación curatorial que nos ocupa.

Carlo Ginzburg, los escritores de *quests* y el arte de investigación reflexionan sobre la relación entre hipótesis de investigación y estrategias narrativas. La forma en la que se narran los hechos resulta fundamental y la formalización estilística de la investigación adquiere un papel protagonista. Estos procesos y planteamientos quedan patentes en la obra del artista mexicano Jorge Satorre que coloca las metodologías de la microhistoria italiana entre sus principales influencias. La inclusión del proceso de investigación en la obra es uno de los hilos conductores de su trabajo *National Balloon*, donde refleja su peregrinar por la ciudad de Los Ángeles a la búsqueda del lugar en el que Chris Burden realizó la legendaria performance

15. Juan Manuel Bonet, “La primera y más inolvidable de las *quest*” prólogo de A.J.A. Symons, *En busca del barón Corvo. Un experimento biográfico*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2005

16. Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, p. 372

*Shoot*. Satorre presenta dibujos y fotografías de su investigación, de los lugares que visita y de la gente con la que se encuentra, como si fueran pistas de un detective. Las piezas que componen *National Balloon* se despliegan en la pared ofreciendo al espectador una secuencia de hechos, lugares y personajes. Arte secuencial diría Will Eisner, un término que el autor de comics y estudioso usaba para describir el medio artístico en el que trabajaba, marcado por el papel que el lector juega a la hora de determinar el ritmo y estructura de la obra.

La narratividad juega un papel protagonista en las piezas de los artistas investigadores, no como transmisión de un discurso construido, sino desde la perspectiva de la experiencia comunicativa y literaria. La formalización de una investigación como la de Paco Gómez sobre los Modlin, la de Hito Steyerl sobre el edificio de Linz, la de Satorre sobre el rastro de Chris Burden o la de El Banquete sobre la historia del Pegaso de la glorieta de Legazpi es un proceso que adquiere características y estrategias dispares, pero todas ellas centradas en la capacidad performática de la narración.



Hito Steyerl, *The Building* (2009) Licencia: *Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported*

Retomando el paralelismo con el caso de Truman Capote, podríamos identificar que estas formas de narratividad que proceden de la investigación del entorno derivan en una práctica artística de no ficción. Son muchos los formatos que permiten organizar la lectura de estas investigaciones a través de distintas estructuras narrativas. En el ámbito de la representación el dibujo explota la estructura secuencial, en unas ocasiones como modo de registro de un proceso, en otras como herramienta de inventariado, e incluso la secuencia puede extenderse hacia la imaginación de futuribles como en el trabajo de Ignacio García. La instalación

funciona en algunos casos como reconstrucción o reproducción de ambientes que nos acercan a espacios urbanos desaparecidos, como en el proyecto de Irene de Andrés *Dónde nada ocurre*, mientras el colectivo Daños Colaterales la utiliza siempre para plantear un espacio de reflexión, de cuestionamiento.

La idea de arte de no ficción se puede explicar también desde algunas premisas del concepto “social work”, acuñado por Shannon Jackson<sup>17</sup>. Este término identifica las prácticas sociales como aquellas que parten de la consciencia de ciertas condiciones performativas en la creación artística como la transdisciplinaridad, la colaboración y las relaciones de interdependencia. No se definen por objetivos homogéneos, sino que responden más bien a un conjunto de metodologías, perspectivas y formas de hacer dirigidas y debidas a las estructuras sociales. La performatividad entendida como acción transdisciplinar ha trastocado las bases de gran parte de la producción artística que persigue una materialización objetual, que casi nunca pretende ser eterna pero sí un dispositivo para el compendio y comunicación diferida de esa práctica social. Jackson identifica el giro hacia lo político a través de este concepto de performatividad, lo que resulta clave para comprender los referentes de un importante sector de la práctica artística actual y la perspectiva de muchos artistas, comisarios y otros agentes culturales de las últimas generaciones.

En este sentido es fundamental el posicionamiento del performer-narrador. José A. Sánchez explica: “Los artistas-investigadores han aprendido de la antropología, pero también de las ciencias experimentales, que no existe el observador neutral. Por ello una de sus premisas es hacer efectiva esa intervención de una manera consciente, no con el fin de imponer una visión o una forma, sino con el fin más bien de producir una colaboración, un diálogo o un intercambio”<sup>18</sup>. Es el caso de las prácticas de colectivos como Elgatoconmoscas o las artistas Núria Güell y Claudia Claremi. Sus trabajos en el espacio público y la esfera pública, desde metodologías y objetivos muy distintos, generan y se fundamentan inevitablemente en relaciones y afectos. Se trata en la mayor parte de los casos de construir situaciones, no tanto de intervenir las ya existentes.

Las teorías sobre arte contextual señalan la importancia de la implicación del artista en los procesos que trabajan con y en situaciones sociales y políticas. La experiencia se convierte en estos planteamientos en un punto clave, que después de mucha reflexión y práctica continúa siendo el material más conflictivo para las estructuras convencionales de circulación del arte. Es la que con más fuerza mueve la búsqueda de modos de presentación y recepción más allá de los expositivos, además de impulsar una intensa investigación en estos mismos. Nuestra búsqueda particular en este sentido la enfocamos desde la experimentación con distintos formatos que barajan la acción de resultado inesperado, la actividad programada, el diseño de talleres, pero también tantea las posibilidades de la exposición desde su contenido y dispositivos. Fijar la atención en la investigación, en los procesos de trabajo, permite mantenerse en el contexto, sin necesidad de un viaje de ida y vuelta al plano representativo, abordando las obras expuestas como narraciones de experiencias, de preocupaciones y propuestas, no únicamente como producto.

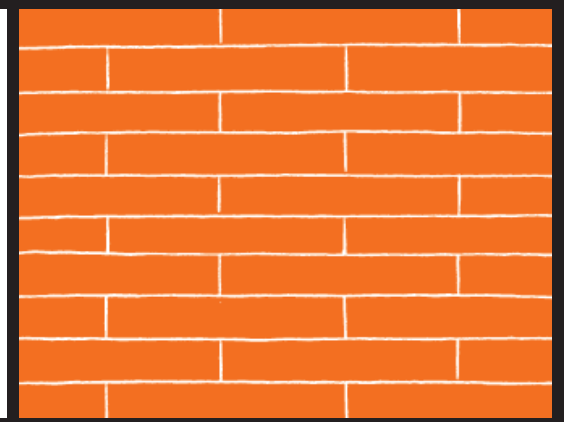
17. Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Support Publics*, Routledge, Nueva York, 2011  
18. José Antonio Sánchez, “Emergencia del arte-investigación” disponible en: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826> (fecha de consulta: 4/05/2015)

Considerando la complejidad que implica registrar una experiencia, este catálogo pretende continuar explorando las posibilidades narrativas de las investigaciones que configuran *C.I.T.I.*, y no tanto constituir un testimonio de la programación. La dificultad de transmitir tantos procesos y anécdotas nos han llevado a ofrecer una lectura autónoma de los planteamientos e investigaciones artísticas que más nos interesan. Esta publicación se estructura en bloques, que agrupan los proyectos en tres líneas: a continuación, las investigaciones dirigidas a esclarecer cuestiones relacionadas con la historia y memorias de las ciudades; introducidos por el artículo de Hito Steyerl, presentamos aquellos que tratan dinámicas sociales y políticas que se desarrollan o repercuten en el entorno urbano; y por último, las obras dedicadas a analizar espacios concretos que configuran el entramado urbano, acompañadas por el texto de Felicitas Sisinni Ganly que presenta los planteamientos de mediación que han sido el soporte del proyecto dentro y fuera de la Sala.

FASE 1

29.1 — 22.3

## TIEMPOS



### ANDREA CANEPA

*Todas las calles del año*  
2012 — 2015

pp. 20 a 24

### JORGE SATORRE

*National Balloon*  
2006

pp. 25 a 29

### JAVIER CRUZ

*Spin off: positivo de nicho*  
2015

pp. 30 a 34

### FRANÇOISE VANNERAUD

*Madrid y Barcelona*  
de la serie *Territorios de la mente*  
2009 — 2014

pp. 35 a 39

### EL BANQUETE

Alejandría Cinque, Raquel G. Ibáñez,  
Antonio Torres y Marta van Tartwijk  
*Obra Pública*  
1898 — 2015

pp. 40 a 46

### LOS HIJOS

Javier Fernández Vázquez, Luis López  
Carrasco y Natalia Marín Sancho  
*Enero, 2012*  
(ó *la apoteosis de Isabel la Católica*)  
2012

pp. 47 a 51

Esta serie presenta un rastreo de calles de municipios latinoamericanos que llevan el nombre de una fecha. Andrea Canepa ha encontrado una calle para cada día del año y, a través de un minucioso trabajo de dibujo, construye un almanaque de referentes geográficos. Mapa y Calendario se conectan en este proyecto como convenciones para presentar un tiempo histórico y evocar al espectador tiempos personales.

Para ilustrar este particular calendario Andrea utiliza una gama de colores limitada, con el objetivo de dar uniformidad a un conjunto de imágenes tan distantes, al tiempo que enfatiza cuál ha sido su aproximación a estos casos de estudio. La herramienta que le ha permitido localizar y visualizar tal cantidad de lugares remotos ha sido Internet y los servidores web de mapeo y fotografías de paisajes, como *Google Street View* o *Panoramio*. Las fotografías que circulan en la Red constituyen un tipo de información filtrada y no siempre actualizada que genera una interpretación de ese lugar. Algo similar a lo que ocurre con la narración y conmemoración de acontecimientos pasados a través del discurso historiográfico oficial. Las efemérides que componen el calendario corresponden a acontecimientos de distinta índole: desde episodios oficiales a nivel

estatal a sucesos de carácter muy local. Este compendio de imágenes y relatos, plantea una cuestión fundamental en la confluencia entre urbanismo e historia: cómo se construye la memoria histórica de una ciudad, qué eventos se incluyen, cuáles se excluyen.

El orden como construcción y el inventario como formato son elementos fundamentales en la obra de Andrea. A través de metodologías precisas desarrolla procesos de trabajo insistentes como en el caso de *Inventory* (2013), compuesto por 3.700 dibujos de pequeño formato que recogen las siluetas de cada tallo, pétalo y hoja que componía un ramo de flores. En la línea de la imagen urbana se encuentra *Arquitecturas del futuro pasado* (2015), donde clasifica cronológicamente de presente a futuro fotogramas extraídos de películas de ciencia ficción que imaginan las construcciones de ciudades venideras.

Proyecto realizado con el apoyo de la Fundación Endesa y el Museo de Teruel.



Calle 1 de Enero  
Reparto Siboney, Bayamo, Granma - Cuba

El 1 de enero de 1959 es la fecha oficial del triunfo de la revolución cubana sobre el gobierno de Fulgencio Batista, quien en marzo de 1952 había dado un golpe de Estado para evitar la previsible victoria democrática de la oposición. La revolución, encabezada por Fidel Castro, comenzó el 26 de julio de 1953 con un tibia asalto al Cuartel de

Moncada por parte de este y un grupo de estudiantes, y terminaría en la fecha señalada con la proclamación del primer estado socialista de América Latina. Castro encabezaría el gobierno cubano desde entonces hasta febrero de 2008, cuando dejó los puestos de presidente y comandante en manos de su hermano Raúl.



Calle 22 de Enero  
Balneario Municipal, San Carlos de Bariloche, Río Negro - Argentina

Aunque la ciudad de Bariloche fue oficialmente fundada en mayo de 1902 por decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, la fecha del 22 de enero de 1876 es recordada por ser el día en el que llegó a la región el primer tranvía eléctrico de Chile. El Dr. Francisco Ponce de León, el Sr. Carlos de Bariloche está ubicado en el Parque Nacional Nahuel Huapi,

el cual fue creado en forma definitiva por el Dr. Francisco Ponce de León hasta recibir estas tierras un homenaje por sus trabajos pioneros en la frontera con Chile. El principal atractivo y atractivo económico de esta ciudad son sus recursos naturales, que incluyen lagos, bosques y montañas, y sus destacados centros de esquí.



Calle 28 de Febrero  
Mercedes, Soriano - Uruguay

Se conoce como "Crisis de Anacleto" o la "Administración Anacleto" a la decisión tomada por crisis del Río de la Plata de suspender las relaciones económicas revolucionarias con los argentinos tras el asesinato de Urquiza. En la elección de los criollos se vio principalmente influenciado por las medidas fiscales impuestas por el virrey español del Río de la Plata, el cual necesitaba hacerse con recursos para combatir a la

independencia de Buenos Aires. En la elección, tomada el 28 de febrero de 1851 a orillas del arroyo Anacleto, se establecieron en su primer momento con la captura de las varias localidades de Mercedes y San Fernando de Rivera. Era la primera de una serie de medidas que culminaron con la proclamación de la independencia y creación de la Provincia Oriental del Río de la Plata en 1853.



Calle 19 de Abril  
Carmelo, Colonia - Uruguay

Los Treinta y Tres Orientales es el nombre que el que históricamente se dio a los hombres liderados por Juan Antonio Lavalleja que, en 1827, se independizaron una vez más de lo que hoy es la Argentina, para recuperar la independencia de la Provincia Oriental. Lavalleja organizó desde la Provincia de Buenos Aires una expedición militar con el objetivo de expulsar a

los brasileños del territorio que hoy ocupa Uruguay y parte del actual estado de Rio Grande del Sur. Durante la noche, Lavalleja y sus hombres emboscaron y arrojaron siete cerros. Aprovechando la oscuridad, cruzaron el río Uruguay en dos botes y desembarcaron en la Playa de la Agrícola, o "Anacleto Grande", en la madrugada del día 19 de abril de 1827.



Calle 25 de Julio  
Gwinnica, Gwinnica - Puerto Rico

La ofensiva de la Guerra Hispano-Estadounidense en Puerto Rico comenzó en mayo de 1898, cuando la Armada de los Estados Unidos bombardeó San Juan, capital de Puerto Rico. Aunque las tropas estadounidenses fueron rechazadas, los estadounidenses fueron capaces de establecer un bloqueo sobre la bahía de San Juan. Dos barcos españoles naufragaron: el Albatros, pero fueron en su intento de escapar al bloqueo.

El 27 de julio de 1898, el General Nelson A. Miles desembarcó con 3100 soldados en Guánica, comenzando la ofensiva terrestre. La primera escaramuza se produjo en Guánica, y la primera resistencia armada se produjo en Yauco en la que se conoce como el Combate de Yauco. La guerra concluyó el 13 de agosto del mismo año, cuando España renunció a su soberanía sobre los territorios de Cuba, Puerto Rico y Filipinas.



Calle 9 de Marzo  
Ciudad Nueva, Asunción - Paraguay

La Batalla de Tacuarí, sucedió el 9 de marzo de 1811. Fue un combate ocurrido en la actual ciudad de Ciudad del Paraná, al sur del Paraguay, entre fuerzas revolucionarias al mando de Manuel Beltrán, hermano de los Príncipes Ferris argentinos de Gibara, y las tropas paraguayas del General Manuel Alvarado Caballero, quien era un oficial en el servicio del Reino de España. La batalla es conocida por la victoria

de los de Beltrán y su apoyo. Beltrán y sus tropas, tras una victoria, logró derrotar a las tropas españolas. Este siguió luchando, uniéndose a los soldados y trayendo las armas de su jefe, hasta que fue asesinado por el fuego enemigo y cayó muerto. El sitio correspondiente Tacuarí "Tucuarí de Tacuarí", de nombre Pedro Ríos, se convirtió con el tiempo en leyenda entre la Argentina.



Calle 4 de Abril  
Tandil, Buenos Aires - Argentina

A finales de 1810 comenzó una violenta reacción de los grupos aborígenes contra el avance de la frontera hacia el sur. El Pacto de Mizilero, que había ignorado por el resto con los bandos indios aliados, fue roto cuando varios grupos indígenas comenzaron a atacar en toda la frontera. El gobernador de Buenos Aires Martín Rodríguez convenció de que la única que se podía hacer era vencer a los indígenas, decidió iniciar una campaña con este objetivo.

La campaña consiguió importantes avances en la frontera y culminó con la fundación del Fuerte Independencia el día 4 de abril de 1812, con el fin de hacer efectiva la soberanía de la provincia y expandir la zona de explotación ganadera. Fuerte Independencia dio origen al actual nombre de la ciudad de Tandil, la cual recibió sus nombres contrastados por parte de los indios paraguayos y europeos entre 1812 y 1817.



Calle 24 de Octubre  
Oriente, Acajutla, Sonsonate, El Salvador

Rafael Campo nació en Sonsonate el 24 de octubre de 1812, y murió en el Puerto de Acajutla el 1 de marzo de 1890. Fue Presidente de la República de El Salvador del 12 de febrero al 12 de mayo de 1824 y del 19 de julio de 1836 al 1 de febrero de 1823. El partido Republicano postuló a don Rafael Campo (además de un valiente) como Presidente de El Salvador.

Señal victoriosa en los combates y con 5000 hombres de 1824 fue designado presidente electo. Durante su mandato le dio un gran impulso a la reconstrucción de la destruida ciudad de San Salvador y se iniciaron negociaciones con los demás países centroamericanos para constituir la nación iberoamericana.



Calle 25 de Octubre  
La Reja, Moreno, Buenos Aires - Argentina

Moreno es un partido de la provincia de Buenos Aires, Argentina. En 1860, fue inaugurada oficialmente la estación Mariano Moreno del Ferrocarril al Oeste. Con la venta de las tierras se incrementó notablemente la población.

Esta nueva comunidad, creada desde de La Reja, coincide con características agrícolas, ya que recibió sus gran inmensidad de la Ciudad de Buenos Aires debido a sus años en que fue la localidad del Ferrocarril del Oeste. Tras su población, este espacio una gran diferencia en relación con el espacio tradicional de vida en la antigua Villa de La Reja. La distancia entre ellos desarrolló el gobierno y otros aspectos de la vida cotidiana. El 25 de octubre de 1864, el Servicio de la Provincia de Buenos Aires aprobó el proyecto de ley que dividió la provincia en ciudades y otros Partidos. Así surgió por Decreta, entre otros, el Partido de Moreno.



Calle 26 de Noviembre  
Trelew, Chubut, - Argentina

La goleta Chubut fue un buque de la Armada Argentina que cumplió un destacado papel auxiliando a los inmigrantes galeses en la Argentina y en la exploración y defensa de la soberanía de su país en la Patagonia. Entre las misiones llevadas a cabo por este navío se encuentra la exploración en 1873 del río Santa Cruz bajo el mando del Coronel Lawrence, a quien se encomendó la colonización de las dos orillas así como la búsqueda de las fuentes del mismo.

En el transcurso de la misión, imposibilitado de seguir viaje con la goleta por el poco calado, Lawrence puso a Feilberg al frente de un destacamento con el fin de alcanzar el nacimiento del río. El 26 de noviembre Feilberg alcanzó finalmente su objetivo el lago donde tiene origen la vía fluvial y que juzgó era el lago Viedma, aunque en realidad se trataba del Lago Argentino.

National Balloon 2006 Lápiz sobre papel y diapositivas

JORGE SATORRE

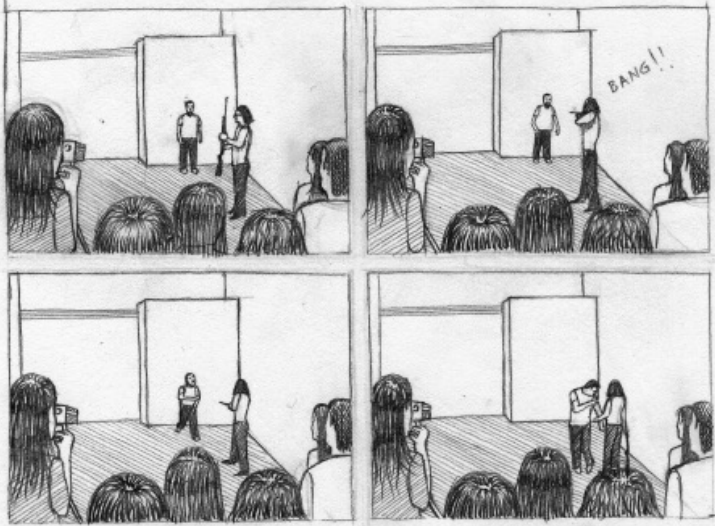
Al inicio de su carrera como artista Jorge Satorre se siente fascinado por los orígenes del arte conceptual. Interesado en la revisión de la historia del arte y en el estudio de la influencia que otros artistas tienen en su propia obra, decide viajar a Los Ángeles con la intención de investigar *Shoot*, una performance legendaria de principios de los setenta en la que el artista Chris Burden recibe un disparo en el brazo. Satorre no asistió a esa performance, ni siquiera había nacido cuando tuvo lugar, pero en septiembre de 2006 quiso encontrarse con su autor y rememorar la famosa acción.

Burden plantea la idea de espectadores primarios y secundarios en función de su relación directa o no con la obra, dependiendo de si han asistido al desarrollo de la performance o sólo han escuchado su narración. Satorre quiere transformar su condición de espectador secundario y acercarse a la obra de otra manera. Su primer movimiento, antes incluso de volar a EE.UU., fue visitar al artista Antoni Muntadas, amigo de Chris Burden, con la intención de que le facilitase un encuentro con el artista americano, pero éste le dijo que Burden no querría hablar con nadie acerca de *Shoot*. Renegaba de esa obra de comienzos de su carrera por considerarla un experimento, un ejercicio primerizo. El enfoque de Satorre sobre la investigación que estaba a punto de comenzar cambió y decidió que se concentraría en el rastro de la performance.

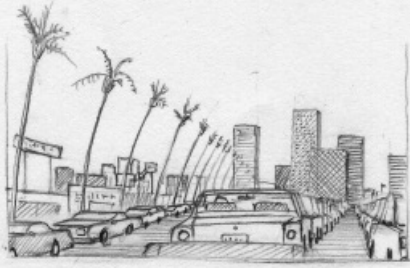
En 1971 Burden sólo permitió que aproximadamente diez personas muy cercanas a él asistieran al disparo. Le interesaba trabajar con la idea del rumor y sus posibilidades. Así que Satorre, una vez aterrizado en la ciudad californiana, decidió rastrear las secuelas de dicha performance, hablar con testigos y buscar el espacio en el que se había llevado a cabo, trastocando de esta manera su papel de espectador pasivo.

El estudio realizado por Satorre de un hecho tan concreto de la Historia del Arte, centrado en las partes no atendidas por la historiografía convencional, está muy relacionado con la microhistoria, una rama de la historia social nacida en Italia a finales de los setenta. Influidor por las propuestas metodológicas de este grupo de historiadores, Satorre llevó a cabo una exhaustiva investigación que le condujo por todo Los Ángeles y, a pesar de lo mucho que había cambiado la ciudad, tuvo encuentros y entrevistas con numerosas personas relacionadas con aquel hecho. Acabó encontrando en Santa Ana el lugar donde dispararon a Chris Burden. Un lugar que ahora alberga un negocio de venta e impresión de globos de nombre *National Balloon*, del que deriva el título de la pieza.

En este trabajo el artista mexicano nos muestra, a través de dibujos y fotografías, su peregrinar por la ciudad como un detective que coloca en la pared de su despacho las pistas que recoge. No es una narración lineal, sino la documentación subjetiva de una experiencia que busca profundizar en el rumor generado por un acontecimiento histórico para el arte contemporáneo. La investigación de Jorge Satorre se convierte en un medio para recuperar la memoria de un evento legendario y cambiar su relación con el pasado a través de la búsqueda del rastro que aun perdura de la famosa performance en una metrópolis en continua transformación.



Selección de diapositivas de la obra *National Balloon*





El 11 de diciembre de 2014 Playdramaturgia estrena en el Teatro Pradillo *Liberté, Égalité, Beyoncé*, “una creación escénica que bebe de la danza, de las artes visuales, de la palabra y del macarrismo ilustrado”. Con estas herramientas presentan lo inefable de la fiesta, la muerte y la juventud. Después de un baile agotador, Javier Cruz inicia un monólogo en el que hace referencia a una montaña artificial de tierra que se ve desde su casa en San Blas. Está dentro del perímetro del cementerio más grande de Madrid, el de La Almudena, junto al crematorio y se ha formado con la tierra escavada de las tumbas. De aquí el *spin off*.

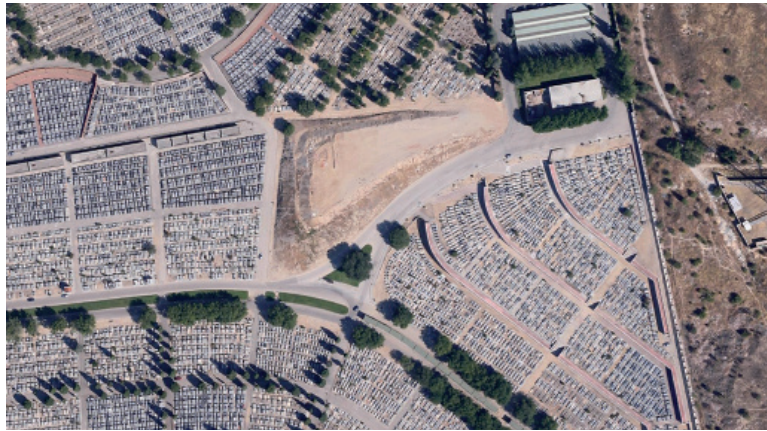
*Spin Off: positivo de nicho* es una larga secuencia de piezas de carácter autobiográfico con las que Javier habla de la ciudad y de su vida por contraposición, a partir de su espacio dedicado a la muerte. A través del dibujo, ha calculado un posible desarrollo de la montaña, al que contribuirá la tierra que se extraiga para excavar la sepultura que ocupará su cuerpo. Esta pieza incluye una serie de fotografías que están tomadas desde la cima a la altura de los ojos del artista, una cota futura de la montaña. La visión, el punto de vista y los puntos ciegos son los que determinan la observación de los espacios urbanos y el punto de partida de toda investigación artística. Para pensar y suplir esas limitaciones de la

visión, la pieza audiovisual que forma parte de este proyecto es colectiva. Fue realizada junto a Jorge Anguita, Paulina Chamorro y Fernando Gandasegui, quienes resuelven los puntos ciegos de Javier.

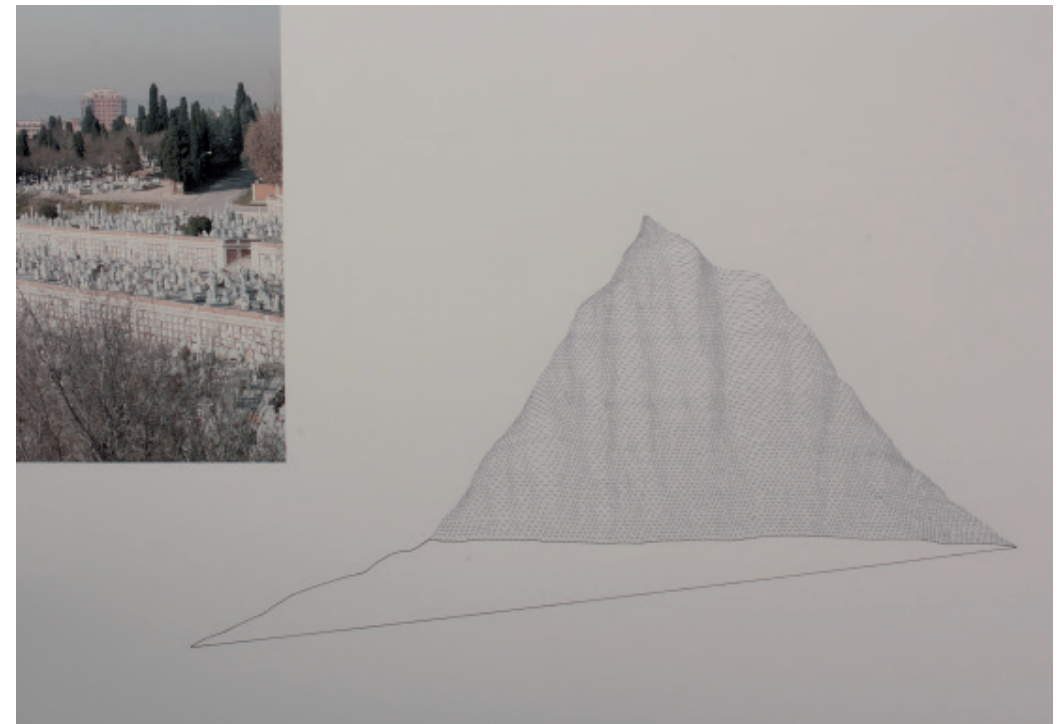
El 21 de marzo de 2015 Jorge, Paulina, Fernando y Javier nos invitaron al cementerio, como *spin off* de este vídeo, en *Spin off: los puntos ciegos*. Desde Centro Centro nos llevaron al fuera de campo del vídeo para continuar este relato.



Escenas de *Liberté, Égalité, Beyoncé* de Playdramaturgia con Jorge Anguita, Janet Novás, Paulina Chamorro, Jaime Conde-Salazar y Dani Carretero. Fotografías de Playdramaturgia, Jorge Anguita y Javier Chozas



Detalles y vista general de *Spin off; positivo de nicho*. Sala de Arte Joven





Spin off: los puntos ciegos, actividad del programa Circuito Madrid comisariado por Pista34 para la Comunidad de Madrid. Fotografías de Arantxa Boyero



FRANÇOISE VANNERAUD

Madrid y Barcelona de la serie *Territorios de la mente* 2009 — 2014 Collage, papel sobre madera

Madrid y Barcelona son dos de las cinco piezas que componen la serie *Territorios de la mente* en la que Françoise Vanneraud se plantea la relación entre memoria y territorio y la posibilidad de percibir un lugar a través de los recuerdos de las personas que lo transitaron. Estos dos collages se componen de las voces de cientos de individuos que participan en esta propuesta en la que la artista, como es habitual en su carrera, trabaja con las posibilidades del mapa, la acumulación y con la manera en la que el paisaje almacena las huellas de los individuos que lo recorren.

La serie empezó con la ciudad de Madrid, a la que Françoise se había trasladado muy recientemente y que apenas conocía. Frente a la información estandarizada que ofrecen los mapas tradicionales se planteó este ejercicio como otra forma de orientarse en una ciudad nueva, a través de un mapa íntimo. Durante meses solicitó mediante correo postal y a través de una página web que personas de la ciudad le enviaran frases sobre la calle en la que vivían o habían vivido.

Inspirada por *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, después de Madrid el proyecto se amplió con trabajos sobre Barcelona, París, Nantes y Argers. Sensaciones, descripciones y experiencias impresas por la artista componen aquí mapas

polifónicos de ciudades donde las calles y sus nombres son sustituidos por los recuerdos de sus habitantes.

El territorio como espacio de vida y tránsito, y éstos como elementos que lo moldean, es la base para muchos de los proyectos de Françoise. Una de sus últimas obras, *Travesía* (2014), representa la topografía de la frontera entre Francia y España sobre un suelo de azulejos que al recorrer es destruido por las pisadas del espectador. De esta forma señala cómo el paisaje es condicionado por la acción humana, cómo condensa episodios y acontecimientos. En *Territorios de la mente* esos cambios se materializan a partir de ideas y recuerdos personales que reconstruyen la memoria de un lugar.



*Madrid*



*Barcelona. En la siguiente doble página, detalle de Barcelona*



**O**bra pública nace de la curiosidad por una escultura envuelta en arpillera situada en la madrileña glorieta de Legazpi: un pegaso de mármol perteneciente a un conjunto escultórico encargado a Agustín Querol a finales del siglo XIX para coronar el entonces Ministerio de Fomento, como metáfora del progreso de la nación. Su ajetreada historia se convierte en objeto de una investigación que el colectivo El Banquete desarrolla desde Madrid, Barcelona y Londres a través de Internet, hemerotecas y de múltiples conversaciones con distintos agentes relacionados con el pegaso. Restauradores, vecinos, activistas, políticos, taxistas han sido las fuentes para esclarecer la vida de una escultura que ha estado estrechamente ligada a los vaivenes políticos y urbanísticos de Madrid. Así, esta investigación historiográfica aúna trabajo de archivo con transmisión oral para conectar todos los pedazos de esta historia y comprender importantes episodios del pasado y presente de la ciudad.

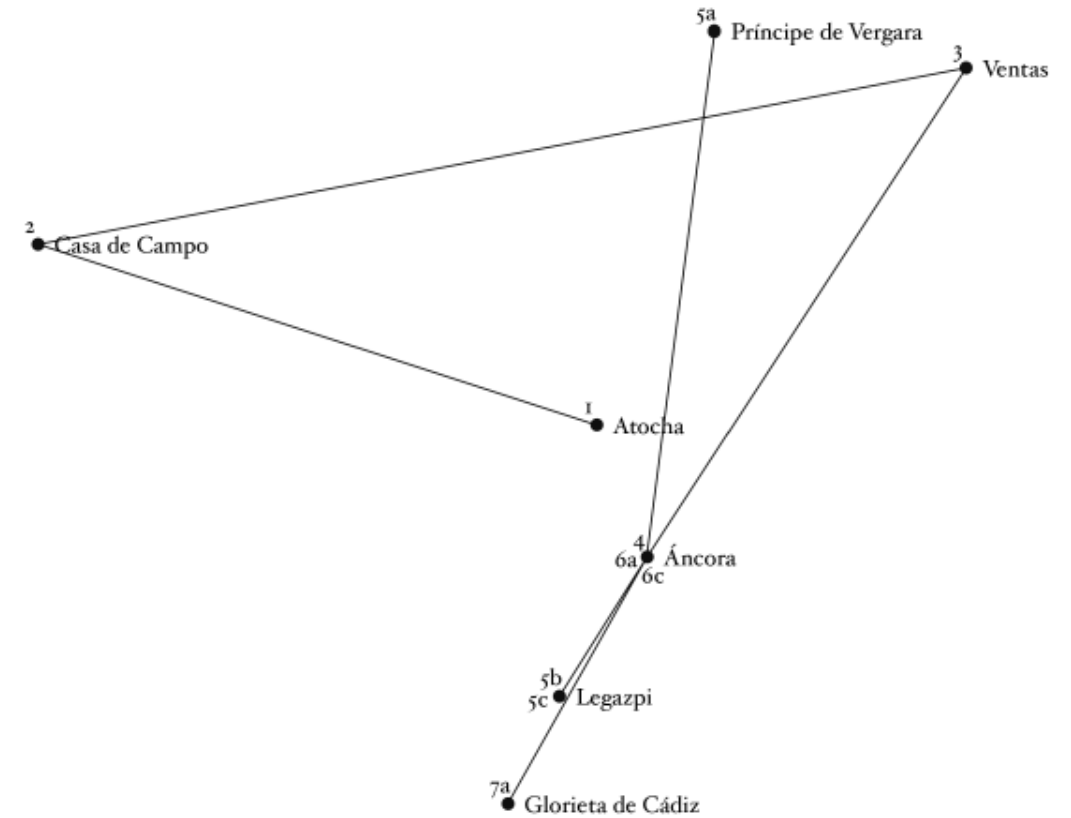
Antes incluso de que las esculturas alcanzasen lo alto del edificio para el que fueron diseñadas a principios del siglo XX, aparecen en la crónica de la vida madrileña que Arturo Barea hace en su libro *La forja de un rebelde*. Como si de una premonición se tratase Barea escribe: “las esculturas de Querol que

rematarían el frontispicio yacían en piezas por las laderas medio envueltas en arpillera: patas de caballo o cuerpos de mujer gigantes, serrados en trozos como víctimas de un crimen monstruoso.”

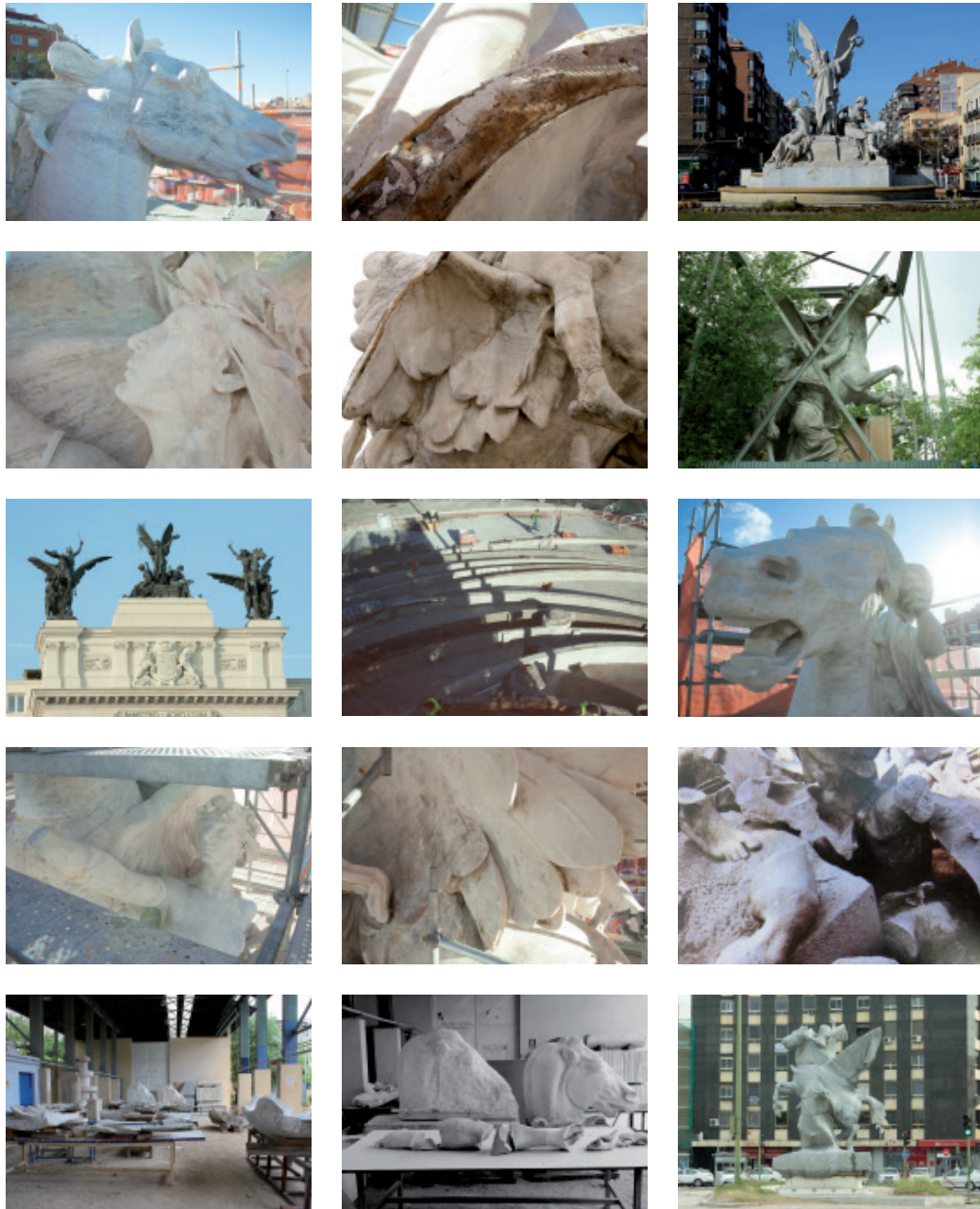
El conjunto fue retirado de lo alto del ministerio en 1975 porque, deteriorado, había dejado caer un pedazo de ala sobre la calle para riesgo de los transeúntes. A partir de ese momento las esculturas peregrinaron por numerosos espacios de la ciudad. Parques, almacenes, plazas, glorietas, fueron los lugares en los que las esculturas reposaron; a veces en grupo, otras sueltas y otras despedazadas. El Banquete con *Obra pública* ha recuperado su historia y ha reflexionado sobre su suerte, una suerte aciaga inevitablemente ligada a las obras de la capital y a las ocurrencias de sus gobernantes.

La investigación se materializa a través de una instalación, una publicación y una acción, en la misma glorieta de Legazpi, en la que los espectadores dan vueltas en autobús alrededor del pegaso mientras una *performer* lee un texto escrito por los artistas. De esta forma, El Banquete trata cuestiones relacionadas con las memorias histórica y colectiva, el *souvenir*, el turismo, el arte público y el trasfondo político que las enmarca.

## MAPA DE MADRID



Recorrido del conjunto escultórico, de la publicación *Obra pública* (2015)



Detalles del conjunto escultórico en distintos momentos

id. establecimientos ha sido Andalu- ba cansando", comentó. control fiscal. nombre de los otros socios.  
 ero lucía. El 2 de agosto pasado, el Escolano argumenta, ade- PÁGINA 3 PÁGINA 6



Una grúa levanta, el sábado por la mañana, la estatua de Mercurio sobre el caballo alado, obra de Agustín Querol, que adorna desde ayer la plaza de Legazpi. SANTOS CIRILO

## Los pegasos vuelan al sur

L. FERNANDO DURÁN  
 Madrid

El primer conjunto monumental del sur. La plaza de Legazpi tiene desde ayer una pareja de esculturas monumentales de 80 toneladas. Dos pegasos de blanco mármol de Carrara, valoradas en 1.000 millones de pesetas y elaboradas por el arquitecto Agustín Querol en 1909, serán el pórtico de la ciudad para esa zona de la ciudad, el polo opuesto a las torres Puerta de Europa, en la zona norte.

Las estatuas de Querol coronaban hace años el edificio del Ministerio de Agricultura. En 1978 fueron conducidas a un

### El Ayuntamiento coloca dos estatuas de Querol en la plaza de Legazpi

edificio municipal en la calle del Ancora. Durante los últimos cuatro años, un equipo de 50 personas, dirigido por el arquitecto Juan Juara, ha restaurado los colosos de mármol con ayudas del Inem y el Fondo Social Europeo. "Se han cosido las piezas en acero inoxidable para protegerlas del mal tiempo", indicó Juara.

Una grúa de 500 toneladas cargó las estatuas, el sábado por la mañana, en dos camio-

nes articulados. Ayer, el mismo brazo depositó los colosos en dos pedestales de hormigón de Legazpi. Cuatro operarios manejaron con delicadeza el gigantesco brazo de 50 metros de altura que sujetaba ambas esculturas. A la derecha colocaron a Atenea, y a la izquierda, a Mercurio.

La empresa Paesa se encargó de la mudanza. El traslado y la restauración han costado cerca de cien millones de pesetas, según el Ayuntamiento. A juicio de Enrique Villoria, concejal de Obras e Infraestructuras, con la instalación de las estatuas "el sur de la ciudad cuenta con un magnífico pórtico".

### Un joven patinador pierde un pie y la otra pierna en un andén del metro

L. F. D. Madrid  
 Oscar García Tapia, de 17 años perdió la pierna izquierda y el pie la noche del sábado después de sufrir un accidente en la estación de metro de Serrano, donde estaba patinando en una tabla a ruedas.

PÁGINA 5

Arqueología Breves.....PÁGINAS 7 a 18

Cartelera.....PÁGINAS 19 a 22

Agenda.....PÁGINA 23



Detalles de la instalación en la Sala de Arte Joven

# ¿QUÉ SE ESCONDE BAJO “LA MOMIA”?

TOUR OBRA PÚBLICA  
14 / 02 / 15  
PASES A LAS 11h 12h 13h 15h 16h 17h 18h  
DURACIÓN 30'  
ACCESO GRATUITO  
PLAZAS LIMITADAS  
CONFIRMAR ASISTENCIA ESCRIBIENDO A:  
[colectivoelbanquete@gmail.com](mailto:colectivoelbanquete@gmail.com)  
elBANQUETE

Cartel de la acción *Tour Obra Pública*





## LOS HIJOS

¿Cómo registrar una ciudad, la ciudad donde vives? Javier, Luis y Natalia, componentes del colectivo Los Hijos, son cineastas y viven en Madrid, sin embargo, ninguna de sus películas hasta principios de 2012 había sido rodada en esta ciudad. Fue entonces cuando se propusieron este reto. La idea inicial era llevar a cabo una serie de cortos acerca de Madrid y el contexto crisis, cada uno dedicado a una esfera concreta de esa realidad urbana. Tras varios ejercicios y planteamientos la pieza pasó a convertirse en un proyecto aislado que analizase de forma rigurosa la imagen turística de la ciudad. La respuesta a esa pregunta inicial la encontraron así en las formas y relatos del turismo y su relación o desconexión con la actualidad de los lugares que narra.

Para tratar esta cuestión barajaron distintas vías, como la adaptación cinematográfica de una guía de viaje con la obra del dúo de cineastas Straub-Huillet como referencia metodológica. Finalmente se decidieron por adquirir billetes para una de las líneas de los autobuses turísticos que recorren Madrid, todo un experimento sociológico para cualquier residente. Como contraposición al discurso oficialista que se ofrece en esos recorridos turísticos grabaron escenas en distintos locales públicos, una observación de panoramas urbanos en plano fijo. La consecución

de datos que dibujan el triunfante relato histórico o el palmarés del Real Madrid se enfrenta a la cotidianidad de los bares castizos.

*Enero, 2012 (ó la apoteosis de Isabel la Católica)* se acompaña de una pequeña publicación, *Last Stop That Town* que plantea otra aproximación a la realidad urbana de Madrid. En ella se recogen los comentarios realizados por usuarios de Youtube en relación a un vídeo titulado "MADRID Capital de España", con imágenes aéreas de la ciudad emitidas originalmente por la televisión autonómica. El buzón de comentarios de este vídeo es un ejemplo de las formas de expresión de los usuarios de este tipo de plataformas. Esta grabación convoca opiniones dispares, mensajes publicitarios, discusiones y algunas conversaciones incomprensibles debido a la eliminación de comentarios por el sistema de moderación.

El trabajo de Los Hijos se mueve entre las premisas del cine experimental, el video arte y la investigación etnográfica. En esta ocasión el objeto de estudio es la situación social más inmediata. Un aquí y ahora que presentan desde el registro documental y mediante la experimentación formal. Esta línea ha encontrado continuidad en el trabajo del colectivo desde su práctica docente y comisarial en el estudio del espacio urbano en el cine experimental y la representación de la ciudad de Madrid desde distintos géneros audiovisuales. Conecta también con planteamientos del último largometraje del colectivo, *Árboles*, que trata la presencia colonial en Guinea Ecuatorial y retrata las ciudades dormitorio ubicadas entorno a las metrópolis españolas.





¿Qué es la investigación artística hoy? En la actualidad, nadie parece saber la respuesta a esta pregunta. Se trata la investigación artística como una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición, en un estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad. Pero, ¿y si esta concepción fuera de hecho engañosa? ¿Y si en realidad supiéramos más sobre la investigación artística de lo que pensamos? Para analizar esta proposición, echemos primero un vistazo a los debates actuales en torno a esta práctica. Parece como si una de sus principales preocupaciones fuera la transformación de la investigación artística en una disciplina académica. Hay discusiones sobre currículum, títulos, método, aplicación práctica, pedagogía. También hay, por otro lado, importantes críticas a este enfoque. Tratan la institucionalización de la investigación artística como un agente cómplice de los nuevos modos de producción dentro del capitalismo cognitivo: educación mercificada, industrias creativas y afectivas, estética administrativa, etc. Ambas perspectivas coinciden en un punto: la investigación artística en la actualidad se está constituyendo como una disciplina más o menos normativa y académica.

Una disciplina es, desde luego, disciplinaria: normaliza, generaliza y regula; hace ensayar un conjunto de respuestas y, en este caso, entrena a las personas para que funcionen en un entorno de trabajo simbólico, diseño permanente y creatividad racionalizada. Pero, una vez más, ¿qué es una disciplina aparte de todo esto? Una disciplina puede ser opresiva, pero precisamente por ello señala la cuestión que mantiene bajo control. Indica un conflicto reprimido, esquivado o potencial. Una disciplina insinúa un conflicto inmovilizado. Constituye una práctica para canalizar y explotar sus energías y para incorporarlas en los poderes establecidos. ¿Para qué haría falta una disciplina si no fuera para disciplinar a alguien o algo? Cualquier disciplina puede, por lo tanto, verse también desde el punto de vista del conflicto.

Permítanme poner un ejemplo: un proyecto que realicé recientemente, titulado *The Building [El edificio]*. Trata de la historia de la construcción de un edificio nazi en la plaza mayor de Linz (Austria): investiga el contexto, la historia de las personas que trabajaron directamente en su construcción, y examina asimismo el material utilizado en el edificio. La construcción la llevaron a cabo trabajadores forzados, parte de ellos extranjeros, y a algunos de los antiguos habitantes del lugar se les persiguió, desposeyó y asesinó. Durante la investigación salió además a la luz que parte de las piedras del edificio se habían fabricado en la famosa cantera del campo de concentración de Mauthausen, donde miles de personas murieron asesinadas.

Hay al menos dos maneras diferentes de describir este edificio. De una misma piedra utilizada para el edificio se puede decir que adquirió su forma de acuerdo con el paradigma de la arquitectura neoclásica, lo cual coincidiría con la descripción

oficial dada sobre el propio edificio. O se puede decir que posiblemente la moldeó un mampostero del campo de concentración de Mauthausen, que con gran probabilidad era un ex combatiente de la República española. La conclusión es evidente: es posible describir la misma piedra desde el punto de vista de una disciplina, que clasifica y nombra. Pero también es posible interpretarla como una huella de un conflicto oculto.

Pero, ¿por qué este proyecto tan local tendría relevancia para una reflexión sobre la investigación artística propiamente dicha? Porque da la coincidencia de que partes de este edificio albergan también la Academia de Arte de Linz. Este edificio es un emplazamiento en el que la investigación artística se está viendo en la actualidad integrada en las estructuras académicas: hay un departamento de investigación artística en su interior. Así pues, cualquier estudio del edificio podría acabar siendo una especie de metarreflexión institucional sobre las condiciones contemporáneas de la investigación artística propiamente dicha.

En este sentido: ¿dónde está el conflicto o, más bien, cuáles son los conjuntos amplios de conflictos que subyacen a esta nueva disciplina académica? ¿Quién está construyendo hoy en día sus muros, qué materiales utiliza, producidos por quiénes? ¿Quiénes son los constructores de la disciplina y dónde están sus huellas?

### Disciplina y conflicto

Así pues, ¿cuáles son los conflictos y dónde están entonces las fronteras? Analizada desde el punto de vista de muchas intervenciones actuales, la investigación artística parece más o menos confinada a la academia de arte metropolitana contemporánea. La investigación artística existente tiene el aspecto de un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas por artistas predominantemente metropolitanos que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales. Da la impresión de ser un activo del capitalismo del Primer Mundo, avanzado desde el punto de vista tecnológico y conceptual, que intenta mejorar su población para que funcione de manera más eficiente en una economía del conocimiento y, ya de paso, inspecciona también un poco el resto del mundo. Pero si analizamos la investigación artística desde la perspectiva del conflicto o, para ser más exactos, de las luchas sociales, sale a la luz un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del siglo XX y también la mayor parte del planeta. Se hace evidente que los debates actuales no reconocen del todo el legado de la larga y variada historia, verdaderamente internacional, de la investigación artística, entendida en términos de una estética de la resistencia.

*La estética de la resistencia* es el título de la novela fundamental de Peter Weiss, publicada a principios de la década de 1980, que presenta una interpretación alternativa de la historia del arte, así como una descripción de la historia de la resistencia antifascista de 1933 a 1945. A lo largo de la novela, Weiss utiliza el término “investigación artística [*künstlerische Forschung*]” de forma explícita para hacer referencia a prácticas como la fábrica de escritura de Brecht en el exilio. Señala asimismo las prácticas factográficas y en parte también productivistas de la Unión Soviética postrevolucionaria, mencionando el trabajo documental de Sergei Tretiakov, entre muchos otros. De esta manera, establece una genealogía de la investigación estética en relación con la historia de las luchas emancipadoras a lo largo del siglo XX.

Desde la década de 1920, tienen lugar debates extremadamente sofisticados sobre las epistemologías artísticas en torno a términos como hecho, realidad, objetividad e investigación dentro de los círculos de factógrafos, cinematógrafos y artistas soviéticos. Para los factógrafos, un hecho es un resultado de un proceso de producción. Hecho viene de *factum*, *facere*, hacer. Así pues, en este sentido, el hecho se fabrica o incluso se inventa. Lo cual no debería ser una sorpresa para nosotros en la era del escepticismo metafísico postestructuralista. Pero la variedad de enfoques estéticos desarrollados como herramientas de investigación hace casi cien años es pasmosa.

Autores como Vertov, Stepanova, Tretiakov, Popova y Rodchenko inventan complejos procedimientos de investigación como el cine-ojo, el cine-verdad, la biografía del objeto o el fotomontaje. Trabajan sobre la percepción y la práctica humanas e intentan integrar activamente actitudes científicas en su trabajo. Y la creación científica fluye como resultado de muchos de estos desarrollos. En su autobiografía, Roman Jakobson describe de manera detallada cómo las prácticas del arte de vanguardia le inspiraron para desarrollar sus singulares ideas sobre lingüística.

No cabe duda de que a lo largo de la historia han existido muchos enfoques diferentes de este tipo de investigación. Podríamos mencionar igualmente los esfuerzos de los artistas contratados por la FSA [*Farm Security Administration*, Administración para la Seguridad Agrícola] por crear investigaciones a través del ensayo fotoperiodístico durante la Gran Depresión en Estados Unidos. En todos estos casos, la investigación artística resultó cooptada de forma ambivalente dentro de programas estatales; aunque fuera en diferente medida y con consecuencias por completo distintas. Alrededor de la misma época en la que Tretiakov muere durante el terror stalinista, Walker Evans tenía una exposición individual en el MoMA.

Otro método de investigación artística, basado en varios conjuntos relacionados de conflicto y crisis, es el enfoque ensayístico. En 1940, Hans Richter acuña el término de ensayo filmico o cine ensayo para aquellas piezas capaces de visualizar ideas teóricas. Hace referencia a uno de sus propios trabajos, realizado ya en 1927 y titulado *Inflation* [*Inflación*], una película experimental muy interesante sobre la caída del capitalismo en un frenesí criminal. Richter sostiene que es preciso desarrollar un nuevo lenguaje filmico para tratar procesos abstractos como la economía capitalista. ¿Cómo mostrar estas abstracciones, cómo visualizar lo inmaterial? Estas preguntas aparecen reactualizadas en las prácticas artísticas contemporáneas, pero tienen una larga historia.

El ensayo como enfoque filmico incluye asimismo la perspectiva de la resistencia anticolonial. Una de las primeras películas denominadas de ensayo es el film ensayo anticolonial *Les statues meurent aussi* [*Las estatuas también mueren*], de Chris Marker y Alain Resnais, sobre el racismo en el tratamiento del arte africano. La película es un encargo de una revista llamada *Presence africaine*, que cuenta entre sus editores a personajes como Aimé Césaire o Leopold Senghor, principales teóricos del denominado movimiento de la negritud de la década de 1930. Apenas unos años más tarde se publicará el texto de Theodor Adorno, *El ensayo como forma*, en el que reflexiona sobre las características resistentes del ensayo como método subversivo de pensamiento. Para Adorno, el ensayo supone una reorganización de los campos de lo estético y de lo epistemológico que socava la división del trabajo dominante.

Y entonces entramos en todo el periodo de la década de 1960, con sus luchas internacionales, su tricontinentalismo, etc. La frase de Frantz Fanon, “debemos discutir, debemos inventar”, es el lema del manifiesto *Hacia un tercer cine*, escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1968, en un contexto de dictadura militar en Argentina. La relación entre arte y ciencia se vuelve a mencionar de manera explícita en el manifiesto de Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969). Otros métodos de investigación artística incluyen la deriva situacionista y las encuestas obreras, el montaje constructivista, los *cut-ups*, la biomecánica, la historia oral, la antropología deconstructiva o surrealista, la difusión de contrainformación, así como el periodismo estético. La corriente artística dominante absorbe algunos de estos métodos con mayor facilidad que otros. En particular, el capitalismo de la información absorbe rápidamente las prácticas muy desmaterializadas, con marcados rasgos modernos, porque son compactas, rápidas de absorber y fáciles de transmitir.

No es ninguna coincidencia que muchas de las prácticas mencionadas aquí trataran problemas clásicos de representación documental desde perspectivas muy diferentes: su función como poder/saber, sus problemas epistemológicos, su relación con la realidad y el desafío de crear una realidad nueva. Los estilos y las formas documentales han lidiado siempre con la mezcla desigual de racionalidad y creatividad, entre la subjetividad y la objetividad, entre el poder de creación y el poder de conservación.

Tampoco es ninguna coincidencia que muchos de los métodos históricos de investigación artística estén ligados a movimientos sociales o revolucionarios o a momentos de crisis y reforma. Dentro de esta perspectiva, se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora.

Sí que es una coincidencia, sin embargo, que *La estética de la resistencia* de Peter Weiss mencione también la plaza mayor de Linz, que es el emplazamiento de *The Building*. La novela describe una escena en la que miembros de las Brigadas Internacionales en España escuchan una emisión del recibimiento entusiasta que se le da a Hitler y a las tropas alemanas en la plaza mayor de Linz en marzo de 1938. Pero el protagonista de Weiss se fija en un momento muy pequeño (y del todo hipotético) de resistencia señalado por el locutor: algunas de las ventanas que dan a la plaza permanecen a oscuras y el periodista se apresura a hacer notar que los pisos de los judíos se sitúan en esta zona. En realidad, durante la investigación, salió a la luz que una de las familias judías que vivía allí se había dispersado a tres continentes diferentes y dos de sus miembros habían muerto asesinados. Uno de estos últimos era una persona llamada Ernst Samuely, supuestamente comunista. Después de muchas experiencias terribles, se había unido a un grupo partisano judío en la frontera polaca antes de desaparecer. Así que, si analizamos el edificio de Linz desde este punto de vista, vemos que se disuelve en una red de rutas y relaciones internacionales, que están ligadas a la opresión, pero también a la resistencia: están relacionadas con lo que Walter Benjamin en una ocasión llamó “la tradición de los oprimidos”.

### La perspectiva del conflicto

Si seguimos aplicando la perspectiva global y transversal al debate en torno a la investigación artística, se ponen de manifiesto las limitaciones temporales y espaciales de los debates metropolitanos contemporáneos. Simplemente deja de tener

sentido alguno continuar la discusión como si las prácticas de investigación artística no tuvieran una larga y amplia historia mucho más allá de las prácticas artísticas conceptuales, que es uno de los escasísimos ejemplos históricos que se mencionan, aunque en muy pocas ocasiones. Desde el punto de vista de las luchas sociales, la genealogía discontinua de la investigación artística se vuelve casi global, con una historia larga y con frecuencia interrumpida. La distribución geográfica de las prácticas de investigación artística cambia también de forma drástica dentro de esta perspectiva. Puesto que algunos emplazamientos se vieron particularmente afectados por la conjunción de poder y saber que surgió con la formación del capitalismo y del colonialismo, había que inventar estrategias de desobediencia epistémica.

Había que contrarrestar a un poder/saber/arte —que reducía a poblaciones enteras a objetos de conocimiento, dominación y representación— no sólo a través de la lucha social y la revuelta, sino también mediante la innovación epistemológica y estética. Así pues, al darle la vuelta a la perspectiva y al centrarse en la disciplina como índice del conflicto, se invierte también la dirección en la que se ha escrito la historia del arte como relato donde los artistas periféricos copian y se ponen al nivel de las tendencias artísticas occidentales. De la misma manera, podríamos decir que ha habido que esperar hasta ahora para que muchos artistas metropolitanos contemporáneos se pongan al nivel de la complejidad de los debates sobre realidad y representación que los factógrafos soviéticos desarrollaron ya en la década de 1920.

### Específico y singular

En todos estos métodos, chocan dos elementos: una reivindicación de especificidad colisiona con una reivindicación de singularidad. ¿Qué significa esto? Un aspecto del trabajo reivindica participar de un paradigma general, dentro de un discurso que se puede compartir y que está confeccionado de acuerdo con determinados criterios. En la mayoría de las ocasiones, procedimientos científicos, legalistas o periodísticos de verdad subyacen a este método de investigación. Estas metodologías están dominadas por relaciones de poder, tal y como muchos teóricos han demostrado.

Por otro lado, los proyectos de investigación artística en muchos casos hacen también una reivindicación de singularidad. Crean determinada organización artística, que reivindica ser relativamente única y produce su propio campo de referencias y su propia lógica. Esto la dota de cierta autonomía y, en algunos casos, de una veta de resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento. En otros casos, esta singularidad supuesta no hace sino dar una pátina seductora a un estudio cuantitativo o, por utilizar una célebre expresión de Benjamin Buchloh, crea “una estética de la administración”.

Mientras que los métodos específicos generan un terreno compartido de conocimiento (que, por consiguiente, está atestado de estructuras de poder), los métodos singulares siguen su propia lógica. Aunque puede que esto evite la reproducción de estructuras existentes de poder/saber, también crea el problema de la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible. Las prácticas de investigación artística con frecuencia participan de ambos registros, tanto de lo singular como de lo específico: hablan varios lenguajes a la vez.

De esta manera, cabría imaginar un cuadrado semiótico\*, que, a grandes rasgos, cartografiaría las tensiones que se hacen patentes en la transformación de la investigación artística en una disciplina académica y/o económica. Este esquema

es desde luego engañoso, dado que habría que dibujar uno nuevo para cada punto de vista singular que se investiga. Pero muestra las tensiones que enmarcan y a la par socavan la institucionalización de la investigación artística.

### Investigación artística como traducción

El multilingüismo de la investigación artística implica que se trata de un acto de traducción. Participa al menos de dos lenguajes y puede en algunos casos crear lenguajes nuevos. Habla el lenguaje de la cualidad, así como el de la cantidad, el lenguaje de lo singular, así como el lenguaje de lo específico, el del valor de uso al igual que el del valor de cambio o valor de espectáculo, el de la disciplina tanto como el del conflicto; y hace traducciones de uno a otro. Esto no significa que traduzca correctamente, pero, no obstante, traduce.

Llegados a este punto, habría que recalcar que esto también sucede con las denominadas obras de arte autónomas, que no tienen ninguna pretensión en absoluto de participar en ningún tipo de investigación. Esto no significa que no se puedan cuantificar o no puedan pasar a formar parte de prácticas disciplinarias, porque todos los días se las cuantifica en el mercado de arte, con la fijación de precios, y se las integra en historias del arte y otros sistemas de valor. Así pues, la mayoría de las prácticas artísticas existe en uno u otro tipo de traducción, pero este tipo de traducción no pone en peligro la división del trabajo establecida entre historiadores del arte y galeristas, entre artistas e investigadores, entre la mente y los sentidos. De hecho, gran parte de la animadversión conservadora contra la investigación artística proviene de una sensación de amenaza por la disolución de estas fronteras y éste es el motivo por el cual, con frecuencia, en la práctica cotidiana, se niega que la investigación artística sea ni arte ni investigación.

Pero los procesos de cuantificación que la evaluación o valorización de la investigación artística implica son ligeramente diferentes que los procedimientos tradicionales de cuantificación. La investigación artística como disciplina no sólo fija y hace valer determinados criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de valor del arte. Aparte del mercado del arte, se desarrolla un mercado secundario para aquellas prácticas a las que les falta valor de fetiche. Este valor secundario se establece a través de la cuantificación y de la integración en sistemas educativos (cada vez más) mercificados. Además, entra en juego una especie de excedente social inserto en una interpretación pedagógica del arte. La combinación de ambos elementos crea una tracción hacia la producción de saber/arte aplicado o aplicable, que pueda emplearse para la innovación empresarial, la cohesión social, el marketing urbano y miles de otros aspectos del capitalismo cultural. Desde esta perspectiva, la investigación artística parece de hecho una nueva versión de las artes aplicadas, una nueva artesanía en gran medida inmaterial que se está instituyendo como disciplina en muchos lugares diferentes.

### Radiadores

Permítanme, al final, volver al comienzo: sabemos más de la investigación artística de lo que pensamos. Y esto concierne al hallazgo más inquietante del proyecto en torno a *The Building* en Linz. Es más que probable que, después de la guerra, se cogieran radiadores del campo de concentración ya abandonado de Mauthausen

y se reinstalaran en el edificio. Si este plan documentado en los archivos históricos se llevó a cabo, entonces los radiadores siguen todavía ahí y han estado calentando silenciosamente el edificio desde entonces. Una visita con un experto confirmó que nunca se habían cambiado los radiadores de la parte oriental del edificio y, es más, que algunos de los radiadores ya habían sido utilizados cuando se instalaron en torno a 1948. La marca de estos radiadores corresponde a la de los pocos radiadores que se ven en imágenes contemporáneas del KZ Mauthausen. Ahora bien, es evidente que los radiadores no se utilizaban en los barracones de prisioneros. Estaban en funcionamiento en algunas habitaciones de trabajo, como la lavandería. Estaban en funcionamiento en la oficina de prisioneros y en el burdel de prisioneros, donde tenían que trabajar las reclusas de otro campo de concentración.

Pero, ¿cómo interpretar el hecho de que el departamento de investigación artística (su oficina de coordinación está situada en *The Building*, de acuerdo con la página *web*) podría pronto descubrir que lo calientan los mismos radiadores que fueron mudos testigos del difícil trance de las internas del burdel del campo de concentración? Por tomar una cita de la página *web* de la Academia de Arte de Linz, “la investigación científico-artística pertenece a las tareas centrales de la Universidad de Arte de Linz y la práctica artística y la investigación científica se combinan bajo el mismo techo. La confrontación y/o combinación de ciencia y arte exige la investigación intensa y el desarrollo artístico de una perspectiva metodológica en los campos de las transmisiones de conocimiento y de los problemas de mediación. Los estudios culturales, la historia del arte, la teoría de los medios de comunicación y diferentes estrategias de mediación, así como el arte y los estudios de género en el contexto de la producción concreta de arte constituyen elementos esenciales del perfil de la universidad”. ¿Cuáles son las condiciones de esta investigación? ¿Cuál es la biografía de su infraestructura histórica y cómo una reflexión sobre ella nos puede ayudar a abrirnos paso a través de la fascinación por la disciplina y la institucionalización y a agudizar una atención histórica a la hora de pensar en la investigación artística? Como es evidente, no siempre resultará que los edificios albergan una infraestructura tan sorprendente. Pero la pregunta general sigue siendo: ¿qué hacemos con una disciplina ambivalente, que está institucionalizada y disciplinada bajo este tipo de condiciones? ¿Cómo podemos recalcar la dimensión histórica y global de la investigación artística y hacer hincapié en la perspectiva del conflicto? ¿Y cuándo es el momento de apagar las luces?

Traducción de Marta Malo de Molina

FASE 2

1.4 — 24.5

## RESISTENCIAS

### ELGATOCONMOSCAS

*El evento es fuera*

2015

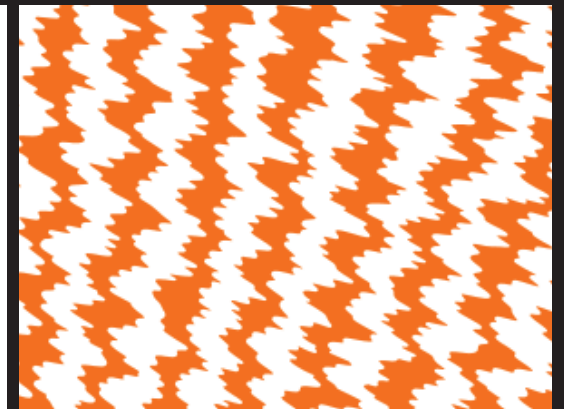
pp. 60 a 65

### NÚRIA GÜELL

*Intervención #1*

2012

pp. 66 a 69



### LEFT HAND ROTATION

*Museo de los Desplazados*

2010 — 2015

pp. 70 a 74

### IGNACIO GARCÍA SÁNCHEZ

*Serie Escenas de una revolución aun por venir*

2012

pp. 75 a 81

### MARÍA SALGADO Y FRAN MM CABEZA DE VACA

*Estábamos. Venía*

2015

*Antes de que desaparezca nuestro mundo escribámoslo*

23 de mayo de 2015

pp. 82 a 86

### DAÑOS COLATERALES

*Muchas maneras de matar*

2015

pp. 87 a 91

Elgatoconmoscas es un colectivo de acción que propone situaciones para poner en cuestión las lógicas predominantes que rigen los espacios urbanos. La cantidad de integrantes del grupo es indefinida pero numerosa, haciendo posible la autofinanciación y autogestión de los proyectos que realiza desde 2007.

*El evento es fuera* es un dispositivo de exposición construido para presentar una serie de intervenciones que el colectivo desarrolló entre 2011 y 2013. Son tres proyectos que forman parte de una investigación más amplia, *Latinoamérica-go.es*, llevada a cabo junto al colectivo colombiano Arquitectura Expandida sobre los usos del espacio público y la recuperación del mismo como lugar de convivencia. En este marco, Elgatoconmoscas desarrolla a través de distintas acciones un acercamiento a formas de ocio de origen latinoamericano que tienen lugar en Madrid desplegando una investigación empírica sobre el terreno. Interesados por la autogestión del ocio, las tácticas de reapropiación del espacio público y la vida que se desarrolla en torno a ellas los miembros de Elgatoconmoscas decidieron participar de dichas dinámicas para conocerlas a fondo, respaldarlas y visibilizar las difíciles condiciones en las que se practican, ya que no sólo no cuentan con ningún apoyo institucional, sino que tienden a ser reprimidas.

El primer aspecto en el que se fijó el colectivo fue la venta ambulante de comida, presente en muchos de los encuentros vecinales en espacios públicos. Con el presupuesto del proyecto *Museos y Modernidad en Tránsito* del Museo de América encargaron un carrito de bebé transformado en barbacoa. Un artilugio que es utilizado habitualmente en distintos parques de Madrid para facilitar la preparación y venta informal de alimentos. Estuvo expuesto durante la primavera de 2012 en el museo y a su alrededor fueron programados distintos debates en torno a cómo gestionar las prácticas culturales en el espacio urbano y cuestiones relacionadas con “racismo folclórico”.

El segundo de los proyectos se centra en el ecuavóley, que junto al fútbol y el baloncesto, es uno de los deportes más practicados cada fin de semana en Madrid. Las canchas donde se juega suman alrededor de 25.000m<sup>2</sup> a lo largo y ancho de toda la ciudad. Con federación propia en Ecuador, es una variación del voleibol en la que juegan tres personas por equipo, que no tienen que rotar necesariamente las posiciones y que pueden mantener el balón en las manos al palmear. Se juega con un balón de fútbol especialmente duro, el Mikasa FT-5. Durante el verano de 2012, Elgatoconmoscas apostó por su equipo de ecuavóley los honorarios recibidos por su participación en una exposición en la Sala de Arte Joven.

Acudiendo a las peluquerías latinas conocieron también muchas de las dinámicas culturales de los vecinos dominicanos que viven en “El pequeño Caribe”, las inmediaciones de Tetuán y Cuatro Caminos. Tiempo después el colectivo formó parte de la programación veraniega de Matadero

Madrid y utilizó la ocasión para invitar a la comunidad artística y al público general a compartir una jornada dominicana. Una forma de comunicar a la institución con sus vecinos y vecinas de enfrente, de la colonia El pico del pañuelo en Legazpi. Todo comenzó comiendo picapollo y con cambios de *look* en las peluquerías del barrio y terminó en sus locales de baile. Tu Francis y su banda dieron un concierto de merengue y bachata en Matadero. Debido al escaso

presupuesto para el evento, el colectivo pagó a Tu Francis con la realización del videoclip de su canción “Tristeza”.

Estas acciones, en muchos casos festivas, son una potente herramienta en el cuestionamiento de las categorías con las que se regula el ocio, el espacio público y las transformaciones urbanas actuales. *El evento es fuera* busca evidenciar las dimensiones y posibilidades de estas actividades y su potencial comunitario.



Conversación en casa de Marcelo (constructor del carrito-barbacoa) e instalación en el Museo de América





Partidos de Ecuavóley



Vista de la instalación, *Ecuavóley*. Sala de Arte Joven



Corte Latino



Fotograma del vídeo *Corte Latino*  
Concierto de Tu Francis en Matadero Madrid  
Fotogramas del videoclip "Tristeza" de Tu Francis

El trabajo de Núria Güell examina los límites de la legalidad, a través del análisis de la ética practicada por las estructuras institucionales para detectar abusos de poder cometidos en función de la legalidad establecida y la moralidad hegemónica.

A partir de la investigación sobre el funcionamiento de estas estructuras, diseña estrategias que, sirviéndose de ciertos privilegios del mundo del arte y la complicidad con diferentes aliados, generan operaciones artísticas para visibilizar y subvertir las relaciones de poder.

En 2011 se ejecutaron en España 58.241 desahucios, de los que el 23,5% tuvieron lugar en la Comunidad Valenciana. Los Bancos por ley no pueden comprar en subasta viviendas desahuciadas a menos del 60% de su precio, pero para poder saltarse esta limitación suelen crear otras entidades legales, como empresas o fundaciones, para adquirirlas a un valor menor de lo establecido. Siguiendo esa misma lógica, en 2012 Núria crea con un grupo de colaboradores una cooperativa con el objetivo de contratar a un albañil. Éste debía quitar las puertas de acceso a viviendas adquiridas en subasta por la Caja de Ahorros del Mediterráneo tras la ejecución hipotecaria que había desahuciado a las familias que las habitaban.

Este tipo de contratación garantizó la impunidad del albañil colaborador. A su vez las personas que figuraban en el consejo rector de la cooperativa eran insolventes por lo que no podrían, en ningún caso, hacer frente a las posibles multas que se generasen. La cooperativa se convirtió en el paraguas legal bajo el que llevar a cabo *Intervención#1*, título que hace referencia a cómo se denomina la inyección de dinero público en entidades bancarias.

Al arrancar las puertas de las casas, éstas quedaron accesibles para un uso público. Los potenciales nuevos habitantes de las viviendas, cuyas puertas con dirección incluida son mostradas en la sala de exposiciones junto a la documentación legal de la cooperativa, no podrían ser acusados de allanamiento de morada al no haber forzado la cerradura.

El trabajo de Núria trata de evidenciar la falta de responsabilidad social de este tipo de entidades a pesar de haber sido rescatada con fondos públicos. En los años previos a *Intervención#1* la CAM había crecido de forma exponencial, sin embargo, con el final de la burbuja inmobiliaria fue intervenida por el Estado con 5.800.000.000 de euros.



Vista de la instalación. Sala de Arte Joven



Agencia Tributaria
www.agenciatributaria.es
Delegación de BARCELONA
OFICINA DE GESTIÓN TRIBUTARIA
PZ LETAMENDI, 13
08007 BARCELONA (BARCELONA)
Tel. 932911601
Fax. 932911380

Delegación Especial de CATALUÑA

Nº de Remesa:
Nº Certificado:
S.C.C.L.
08012 BARCELONA
BARCELONA

COMUNICACIÓN DE TARJETA ACREDITATIVA DEL NÚMERO DE IDENTIFICACIÓN FISCAL (NIF)

Con esta comunicación se le envía la tarjeta acreditativa de su NIF, que figura en la parte inferior de este documento. Este documento tiene plena validez para acreditar su NIF. Asimismo, si le resulta más cómodo, puede recortar la tarjeta que figura en la parte inferior y que posee los mismos efectos acreditativos que el documento completo. Se podrá verificar la validez de este documento siguiendo el procedimiento general para el cotejo de documentos habilitado en la Sede Electrónica de la Agencia Tributaria (www.agenciatributaria.gob.es), utilizando el código seguro de verificación que figura al pie. Además, también se podrá verificar la validez de la Tarjeta de Identificación Fiscal en dicha Sede Electrónica, en Utilidades>Cotejo de documentos mediante el Código Seguro de Verificación (CSV)>Comprobación de la autenticidad de las Tarjetas de Identificación Fiscal, introduciendo el NIF y el código electrónico que aparece en la propia tarjeta. Recuerde que debe incluir su NIF en todos los documentos de naturaleza o con trascendencia tributaria que expida como consecuencia del desarrollo de su actividad, así como en todas las autoliquidaciones, declaraciones, comunicaciones o escritos que presente ante la Administración tributaria.

BARCELONA, 21 de Julio de 2012
El Delegado de la A.E.A.T.

Luciano Alfonso Losada Suarez

TARJETA DE IDENTIFICACIÓN FISCAL
Número de Identificación Fiscal Definitivo
Denominación
Razón Social
Anagrama Comercial:
Domicilio Social
Domicilio Fiscal
Administración de la AEAT 08605 GRACIA
Fecha N.I.F. Definitivo: 07-07-2012
Código Electrónico:

CONTRATO DE TRABAJO DE DURACIÓN DETERMINADA
DATOS DE LA EMPRESA
DATOS DEL CENTRO DE TRABAJO
DATOS DEL TRABAJADOR
CLASIFICACIÓN

CLASIFICACIÓN
CLASIFICACIÓN ACORDADA
CLASIFICACIÓN AUTOMÁTICA

Left Hand Rotation es un colectivo artístico creado en 2004 que desarrolla proyectos experimentales en múltiples formatos y soportes: vídeo, instalaciones o intervenciones urbanas, en la frontera entre el arte y todos los demás canales. El colectivo cuenta con múltiples colaboradores, de manera que el grupo crece y se adapta, trabajando de manera anónima. Tiene una fuerte presencia en Internet a través fundamentalmente del sitio web [www.lefthandrotation.com](http://www.lefthandrotation.com), que sirve de plataforma para la publicación y comunicación de proyectos propios y se ofrece como escaparate y herramienta a otros creadores. El *Museo de los Desplazados* (en [www.museodelosdesplazados.com](http://www.museodelosdesplazados.com)) es una plataforma de colaboración que recoge todo el material generado en el proyecto-taller “Gentrificación no es un nombre de señora”, donde se trabaja sobre los procesos de gentrificación.

La gentrificación es un fenómeno de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pauperismo es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo, como consecuencia de programas de recalificación de espacios urbanos estratégicos. El *Museo de los Desplazados* se crea con la participación de colaboradores locales que, con sus registros, dan forma a

este contenedor, y el valor único de éste son las experiencias personales e irregistrables que cada uno adquiere en el proceso. Cada ciudad o área tiene sus líneas propias y específicas y conserva la autonomía de llegar a sus propias conclusiones.

Estos procesos de elitización son diferentes en cada contexto, al igual que los talleres que Left Hand Rotation desarrolla en cada ciudad en colaboración con vecinos y asociaciones. El resultado de los talleres es igualmente muy variado, creando un extenso repertorio de intervenciones, vídeos, publicaciones, etc. El colectivo identifica la forma de archivo, previa renuncia a su aspiración de definición totalitaria de los elementos y tipologías desplazadas, como herramienta de acercamiento y empatización hacia todo aquello que se pierde en procesos que como el de la gentrificación suponen la creación de espacios excluyentes y de segregación social.

Además de los resultados de los talleres, el *Museo de los Desplazados* archiva acciones y piezas de otros grupos y artistas que quieren contribuir a este proyecto con sus propias experiencias. Frente a la creación de comunidades cerradas, el Museo de los Desplazados se presenta como una plataforma abierta, incompleta, en continuo proceso de desarrollo y necesariamente colectiva.

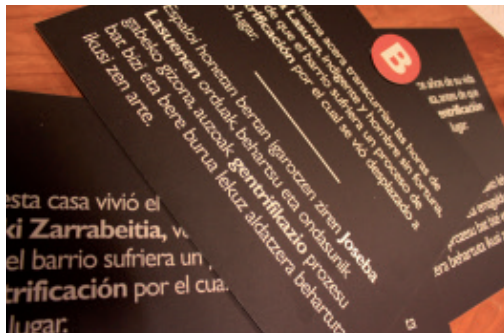


Taller “Gentrificación no es un nombre de señora”



<b>ADAM BEMMA</b> Montreal (Canada) 	<b>ALEJANDRO S. GARRIDO</b> Valencia (España) 	<b>ARQUITECTURA EXPANDIDA</b> Bogotá (Colombia) 	<b>CIUDAD EN TRANCE</b> Guadalajara (México) 
<b>CHRISTOPHER RIVERA</b> Los Angeles (EEUU) 	<b>COLECTIVO</b> Medellín (Colombia) 	<b>CONTESTED CITIES</b> Rio de Janeiro (Brasil) 	<b>DAVID SORDO / LEFT HAND ROTATION</b> Badajoz (España) 
<b>ESCOITAR.ORG</b> Gijón (España) 	<b>ESCOITAR.ORG</b> Gijón (España) 	<b>GABI DODERO</b> Florence Varela, Buenos Aires (Argentina) 	<b>IAN COOK</b> Budapest (Hungría) 
<b>IDENTIBUZZ</b> Lisboa (Portugal) & Bilbao (España) 	<b>WWW.INTERFERENCIA-CO.NET</b> Valparaíso (Chile) 	<b>JAVIER ABARCA</b> Madrid (España) 	<b>JORGE OMAR AMADO</b> San Miguel (Argentina) 

<b>JOSÉ ABÁSULO</b> Santiago de Chile (Chile) 	<b>JOSÉ JURADO Y Y VECINOS COLONIA CASTELLS</b> Barcelona (España) 	<b>LAINIE CASSEL</b> Nueva York (EEUU) 	<b>LAS CASICASIOTONE</b> Gijón (España) 
<b>LAS CASICASIOTONE</b> Iberes (España) 	<b>LEFT HAND ROTATION</b> Gijón (España) 	<b>LEFT HAND ROTATION</b> São Paulo (Brasil) 	<b>LEFT HAND ROTATION</b> Chongqing (China) 
<b>LEFT HAND ROTATION</b> El cine de ficción 	<b>LEFT HAND ROTATION</b> Cartagena de Indias (Colombia) 	<b>LIVIA RADWANSKI</b> Distrito Federal (México) 	<b>LUIS ALIPIO</b> León (España) 
<b>MANUEL ZÚRIGA</b> Medellín (Colombia) 	<b>MADRIDRIOESMIO</b> Madrid (España) 	<b>METROMUSTER</b> Barcelona (Estado Español) 	<b>MIGUEL ALONSO</b> Tarragona (España) 
<b>MOVIMIENTO POR JUSTICIA DEL BARRIO</b> Nueva York (EEUU) 	<b>CHRIS LUTH Y MERVE BEDIR</b> Ankara, Bursa y Estambul (Turquía) 	<b>NICO HEND</b> San Francisco (EEUU) 	<b>NIKOLA VENKOV</b> Sofía (Bulgaria) 
<b>PABLO CONEJO/URBIQUITY</b> Ibiza (España) 	<b>PARTICIPANTES DEL TALLER</b> GENTRIFICACIÓN NO ES UN NOMBRE DE SEÑORA - MADRID 2011 Madrid (España) 	<b>PUNTO LINK</b> Medellín (Colombia) 	<b>R. RINALDO &amp; R. WYROD</b> Chicago (EEUU) 
<b>RAINER SCHMITT</b> Berlín (Alemania) 	<b>REPENSAR BONPASTOR</b> Barcelona (España) 	<b>RESISTE GETSEMANI</b> Cartagena de Indias (Colombia) 	<b>RIO40CAOS / ANTENA MUTANTE</b> Rio de Janeiro (Brasil) 
<b>ROBERT WYROD</b> Jakarta (INDONESIA) 	<b>SUB/LIMINAL / COLECTIVO EN4</b> Bogotá (Colombia) 	<b>SUB/LIMINAL / ASOCIACIÓN DE VECINOS DEL BARRIO GETSEMANI</b> Cartagena (COLOMBIA) 	<b>TERRITORIOS LUCHAS</b> Bogotá (Colombia) 



Acción inaugural. Placas conmemorativas, taller "Gentrificación no es un nombre de señora" en Bilbao, diciembre de 2010

Serie Escenas de una revolución aun por venir 2012 Tinta, acuarela y gouache sobre papel

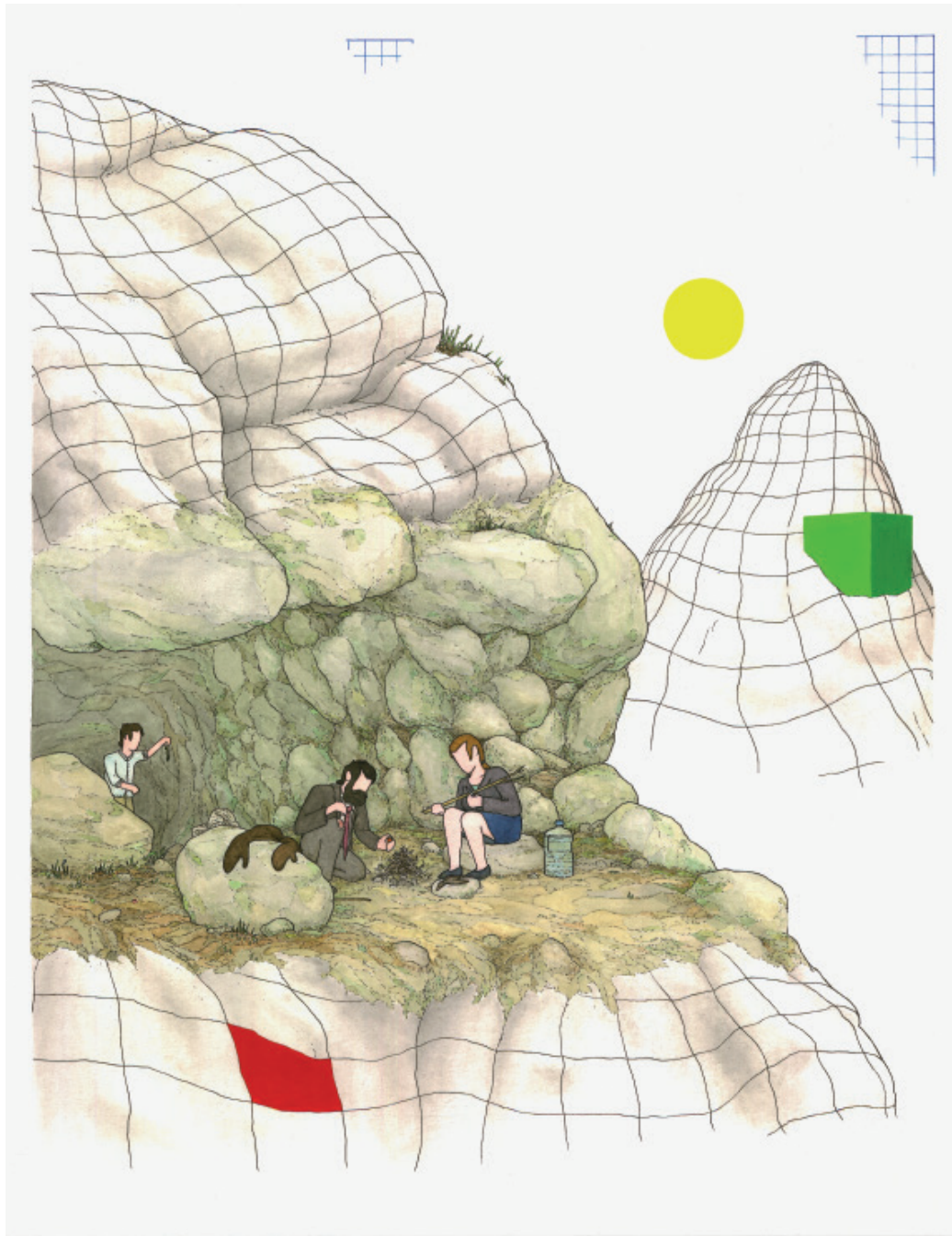
## IGNACIO GARCÍA SÁNCHEZ

A partir de la observación y el análisis de las revueltas que tuvieron lugar a nivel global durante 2011, Ignacio García Sánchez realiza esta serie de dibujos con el objetivo de dar forma a algunos de los planteamientos propuestos en ellas. Frente al registro fotográfico y audiovisual que invade la representación de estos acontecimientos, plantea el ejercicio de imaginar posibles situaciones, resultado de un movimiento emancipatorio que modificase los paradigmas socio-políticos contemporáneos. Cada uno de los dibujos de la serie se encarga de un área relacionada con la organización social y cómo ésta podría ser transformada.

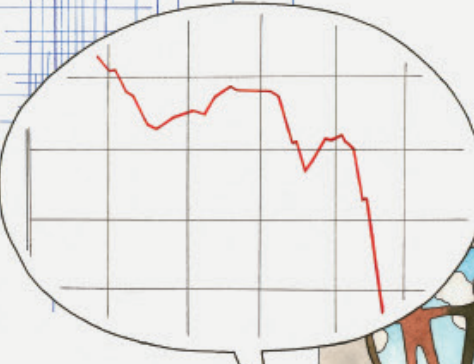
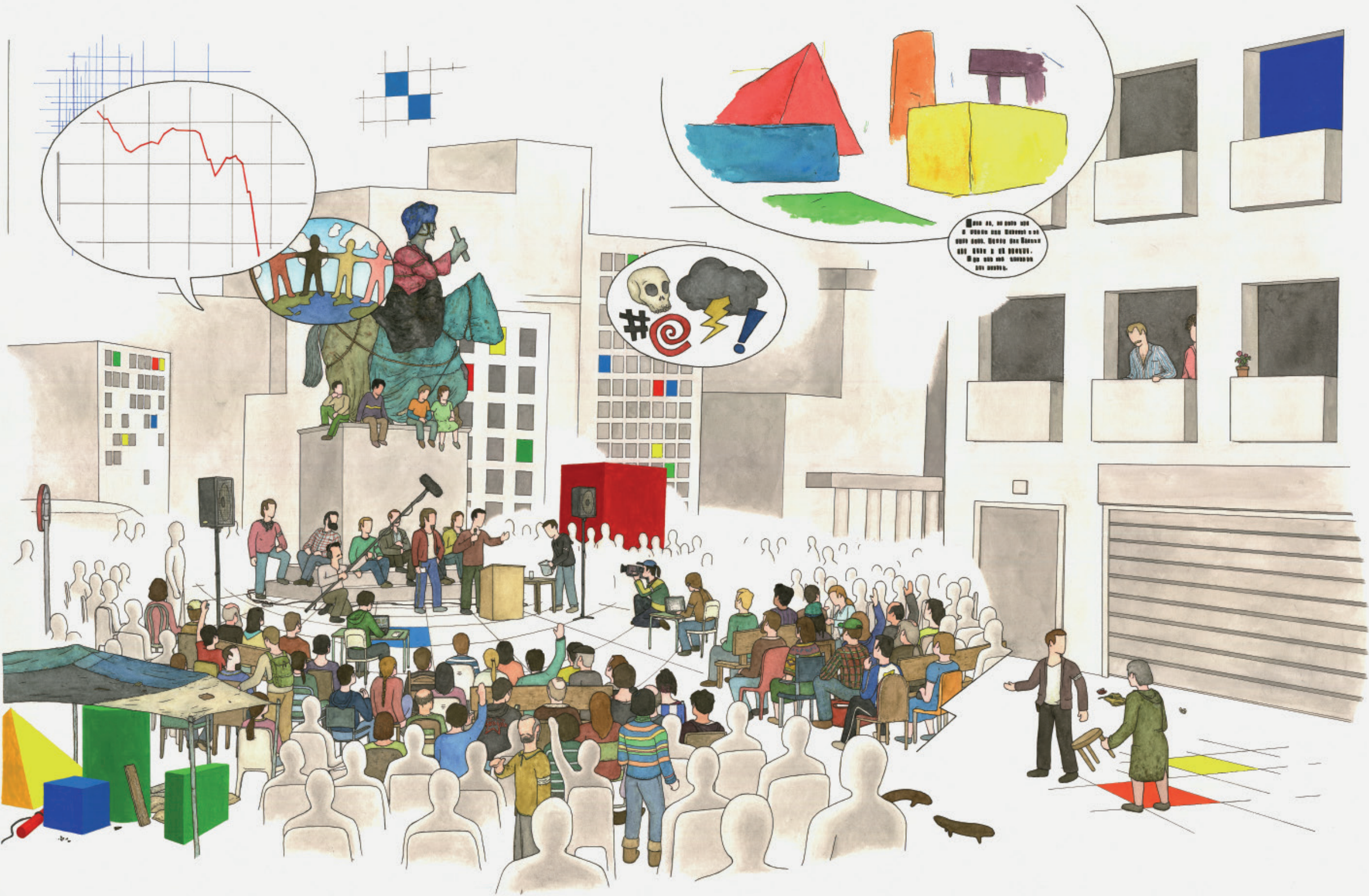
Se trata de imágenes especulativas que adoptan un imaginario de rigor científico. A través de la combinación de varias técnicas, Ignacio establece un código visual que permite identificar los agentes y las condiciones fundamentales de esas posibles transformaciones: con tinta perfila inacabados contornos de escenarios urbanos, dentro del estándar arquitectónico de las ciudades occidentales; en acuarela presenta los acontecimientos disruptivos que sientan las bases del nuevo sistema; y utiliza el *gouache* para figurar las ideas y conceptos desarrollados en esa etapa primigenia y que aun están por modelar.

El trabajo de Ignacio se posiciona a menudo desde la perspectiva de la ciencia ficción, un género caracterizado por su potencial en el análisis de cambios sociales y políticos. Sin identificar personajes o lugares, varias de sus obras construyen contextos extraños para acontecimientos incomprensibles según los códigos de conducta y las relaciones de poder actuales. Impersonales misioneros e indígenas coinciden con astronautas en el espacio-tiempo desconocido de uno de sus dibujos titulado *Alliance of Civilization* (2009). Esta estética de ciencia ficción se estructura en ocasiones como una análisis histórico a futuro; es el caso de la serie *Rewriting the 21st Century* (2013), que presenta conflictos y acontecimientos internacionales de un porvenir próximo. Todos estos dibujos cuentan con un fuerte carácter narrativo que parece condensar en una sola viñeta relatos universales.

El imaginario urbano juega también un importante papel en otras de sus series. En *Alternative Monuments* (2013-2014), Ignacio utiliza los significados y valores del monumento para proyectar efigies y esculturas públicas en conmemoración a eventos y personalidades que nunca escribieron la historia oficial de la humanidad.



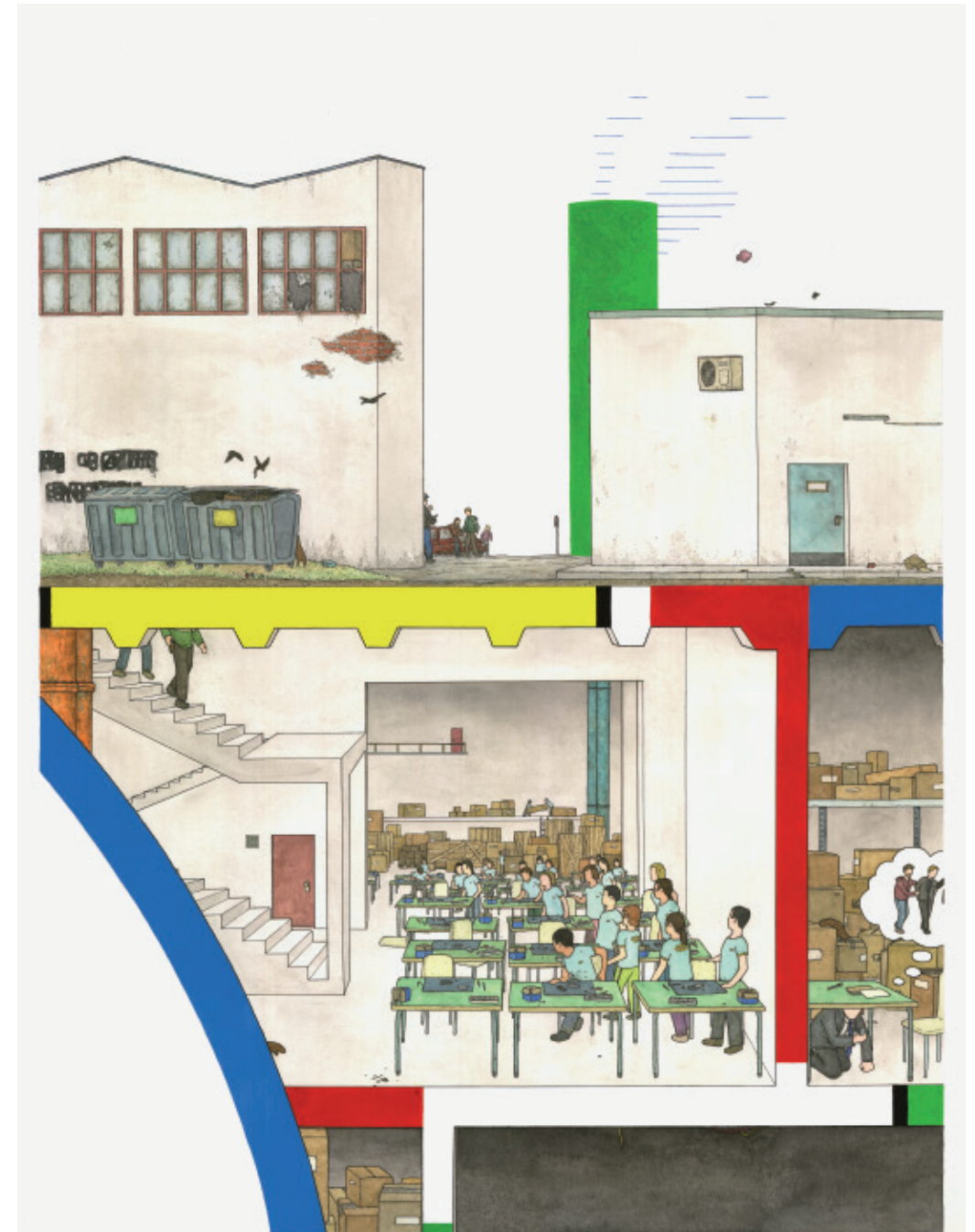




هناك شيء ما، نحن نعلم أنه  
في الواقع هو مختلف من  
الذي كنا نعتقد. هناك شيء ما  
هو أكثر من مجرد  
شيء ما هو مختلف  
من الآخر.



Centro de Educación Primaria. Doble página anterior: Sesión de la Asamblea Constituyente



Inspección y clausura de un centro de trabajo precario

**E**stábamos. Venía no es un objeto del todo, ni mucho menos plástico, sino que más bien hace de escenografía para algo que no es del todo una performance ni es teatro. Tampoco se trata sólo de un sonido ni sólo de un texto sino que se trata más bien de un audiotexto: el material del que está hecho consiste sobre todo en la escucha de las lenguas que hablan el ruido y la oralidad.

*Estábamos. Venía* es una instalación sonora, al tiempo que escenario de una acción aun por llegar. Es una situación de espera, la previa a una transformación que se acerca, como el sonido que proyecta y que durante dos meses aumenta progresivamente en el espacio expositivo. *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo* es la acción que activó este dispositivo cuando el sonido invadía la sala, el último día de la Fase 2 de C.I.T.I.

*Estábamos. Venía* forma parte de *Hacia un ruido*, una zona de investigación en la que se mueven Fran y María desde enero de 2014 y que completarán en diciembre de 2015. Sus formas y formatos varían a cada etapa, con lo que *Hacia un ruido* da nombre a una investigación, a una pieza textual, a una *plaque* y a un recital heterogéneo. María es poeta low-tech y Fran, músico y compositor. En su investigación se encuentran la lectura con la electrónica, con poemas que proceden de las miradas

y experiencias lingüísticas que pueden darse en cualquier ciudad, y que en concreto se dieron en la ciudad de Madrid, con poemas de otros poetas, con un rap invertido, en un intento por transferir y atesorar la experiencia política de los últimos años en esta ciudad. “La experiencia de no caber. Ese desborde. El exceso. Hacía un ruido. Como si. Fuera. Un mundo entero.”

*Hacia un ruido* les ha llevado por muchas naves y centros de arte, Espacio Naranja (Madrid), El Arsenal (Córdoba), Hangar (Barcelona), 16 Beaver (Nueva York) y el CA2M (Madrid), con formatos y experiencias que mutan en cada una de las etapas.

*Estábamos. Venía*

Audiotexto:

María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca

Edición del audio del vinilo:

Kamen Nedev / Acoustic Mirror

Ayuda de producción: Rubén García-Castro / Astrolab

Mesa de hacer ruido: El Afilador

(Jesús y María 28, Madrid)

Los vinilos fueron producidos gracias a la beca de HIAP / El Ranchito (2014)

*Hacia un ruido*

Audios, Texto, Audiotexto:

Fran MM Cabeza de Vaca y María Salgado

Cartelería política: Kiko Pérez y María Salgado

Edición de la plaque: Rubén García-Castro /

Astrolab / La Lenta

Edición de audio del vinilo:

Kamen Nedev / Acoustic Mirror

Mesa de hacer ruido: El Afilador

Fotografías: Julio Albarrán

Carteles de la gira: Jonás Murias

Traducciones al inglés: Elia Maqueda



*Hacia un ruido*

10/10/2014, Gallery Augusta, HIAP.

Suomenlinna, Helsinki (Finlandia).

Fotografía de Issa Touma

7/2/2015, El Arsenal, Córdoba.

Fotografía de Antonio Blázquez

12/6/2014, CA2M, Madrid.

Fotografía de Rubén García-Castro

18/4/2015, Teatro de la Alameda, Sevilla.

ZEMOS98. Fotografía de Julio Albarrán



Revueltas en Hong Kong, 2014



Detalle de la Instalación en la Sala de Arte Joven



Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo. 23/05/2015, Sala de Arte Joven

## DAÑOS COLATERALES

Los desahucios han aumentado de manera exponencial en los últimos tiempos llegando a 68.071 en el 2014. La pérdida del hogar en muchos casos termina con la muerte, pero en general la información sobre las causas concretas de los suicidios es complicada de encontrar a pesar de constituir la primera causa de muerte no natural en España (10 suicidios diarios). Es un tema tabú que desde la prensa y el estado no se afronta con claridad ni eficacia. El colectivo Daños Colaterales ha recuperado las fechas desde el 2010 de los suicidios directamente relacionados con desahucios. Los artistas plantean una instalación en la que cuestionan la responsabilidad de esas muertes y proponen un escenario para debatir sobre estas cuestiones.

Las propuestas del colectivo Daños Colaterales parten siempre de un importante trabajo de investigación y documentación de cuestiones que configuran el sistema social y político actual, en muchas ocasiones a través del rastreo historiográfico. Analizan concienzudamente cada caso de estudio para plantear espacios de reflexión a través de distintas herramientas artísticas y políticas. En un caso tan invisibilizado como éste resulta fundamental el trabajo de agrupaciones no oficiales que solventan el vacío de información.

El 16 de abril de 2015 los artistas organizaron en la exposición un encuentro con representantes de

la Plataforma de Afectados por la Hipoteca Madrid y Psicólogos Sin Fronteras Madrid, Nilda Risueño y Erno Parra respectivamente, que explicaron el trabajo de estas asociaciones en el apoyo psicológico a personas afectadas por problemas económicos. La colectivización y el apoyo mutuo entre las personas que conforman estas agrupaciones están siendo las claves para generar conocimientos y empoderamiento frente a los procesos legales de ejecución hipotecaria a los que se ven sometidas.

El título de la obra proviene de unos versos de Bertolt Brecht:

*Hay muchas maneras de matar.  
Pueden clavarte un cuchillo  
en el vientre,  
quitarte el pan,  
no curarte una enfermedad,  
meterte en una vivienda malsana,  
empujarte al suicidio,  
torturarte hasta la muerte mediante  
el trabajo,  
llevarte a la guerra...  
Pero pocas de estas cosas están  
prohibidas en nuestro Estado.*



Vista de la instalación. Sala de Arte Joven



Detalle de la instalación. Sala de Arte Joven



Mesa redonda "Los suicidios de la crisis". Sala de Arte Joven



El proyecto de mediación se creó, desde un principio, como un elemento más dentro del marco de la investigación de comisariado para *C.I.T.I. (Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible)*. En gran parte, esto es debido al interés personal del equipo de comisariado en los procesos educativos, y al reto que suponía llevarlo a cabo en una sala sin una estructura de educación duradera. Fue quizás ese punto de unión embrionario entre el comisariado y la mediación lo que nos permitió plantearnos desde el inicio las definiciones y los límites que suponían ambas prácticas, y buscar otras fórmulas de trabajo que se adaptasen mejor a los objetivos del equipo de trabajo.

Pero ¿por qué no suele haber un programa de mediación a largo plazo en este tipo de espacios? Quienes están familiarizados con la Sala de Arte Joven suelen comprobar que es un lugar apenas conocido por la comunidad local, destinado a encontrar a su público en los circuitos de arte cerrados. Un lugar donde se presentan exposiciones temporales de manera ininterrumpida con el objetivo hacer visible y promocionar el trabajo de los artistas. Un escaparate reservado para el arte actual, donde se busca impulsar a jóvenes profesionales del mundo del arte hacia ámbitos de mayor reconocimiento.

Al no conocer cómo funcionaba la sala, ni qué relación tenía con su entorno, ni las características de sus visitantes regulares, creímos conveniente, preguntarnos sobre la validez de realizar un programa educativo y la posición que ocuparía con respecto a la propuesta comisarial. Es importante puntualizar que el proyecto de C.I.T.I parte del formato expositivo, condicionado por el marco de la convocatoria y atendiendo al objetivo esencial de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Por tanto, el proyecto de mediación viene después. Y, sin embargo, lo hace con unos objetivos y prioridades distintos, consensuadas por comisarios y educadoras, interfiriendo con los escenarios y situaciones que modificarían de manera ineludible el curso de la investigación<sup>1</sup>.

Afrontar juntos cómo abordar la mediación, y asumir todos el compromiso de buscar un trabajo con la comunidad local y generar dinámicas que fuesen desde la Sala 'hacia afuera', amplió los límites de la práctica en múltiples direcciones. Por un lado, nos permitió explorar metodologías y estructuras de trabajo diferentes dentro y fuera del equipo. Por otro, aportó una dimensión doble al espacio expositivo,

1. La relevancia de la educación en museos y exposiciones desde una perspectiva crítica ha sido defendida en las últimas décadas especialmente en relación con el giro postmoderno. John Reeve y Vicky Woollard, V, "Museum learning and programmes" en *International Handbook of Museum Studies*, Volumen 4, Londres, Wiley-Blackwell, 2013.

ahora convertido en campo de pruebas<sup>2</sup>, donde apostar por el atrevimiento y la duda para ir avanzando en la investigación. Atreverse a jugar aprendiendo es quizás lo que hemos estado haciendo todo el rato. Experimentar, haciéndonos con la teoría y fragmentándola en mil pedazos con el objetivo de hacerla nuestra, y buscar un método para el aquí y ahora.

¿Por qué vimos necesaria la mediación en este proyecto? Desde un primer momento, consideramos la intervención de la educación como estrategia y práctica esenciales para continuar alimentando la reflexividad crítica que envuelve el proyecto. Por un lado, buscamos hacer de la mediación una estrategia para facilitar el desarme de los discursos presentados, y la apertura hacia la interpretación desde otros puntos de vista. Nos planteamos la necesidad de realizar conversaciones abiertas y talleres para investigar acerca de otras miradas y lugares desde donde ver lo que pasaba dentro y fuera de la sala. Por otro, establecimos la mediación como práctica para generar otras formas de conocimiento alejadas de las tradicionales, experimentando con metodologías y formas de trabajo colectivas.

Este rol de la mediación encuentra su tradición en los programas de museos y exposiciones ligadas al activismo desde mediados de los años 70, donde algunos educadores optaron por problematizar y buscar alternativas a las relaciones de poder en el mundo del arte. Tal y como señala Felicity Allen en su texto 'Situating the Gallery Education', fueron especialmente las prácticas artísticas conectadas con las ideas de movimientos de liberación de los años 1960 y 70, y en especial aquellos ligados con los movimientos feministas, quienes plantaron el germen de una práctica contestataria dentro del espacio de exhibición<sup>3</sup>. Una tradición fuertemente ligada a cuestionar quién y cómo produce el conocimiento, movida por el impulso de sacar el arte fuera del espacio expositivo y generar otras formas de relación a partir de la participación y la creación.

Al llevar estas prácticas a nuestro contexto, decidimos que la investigación estaría centrada en dos puntos fundamentalmente: por un lado, en el formato y las metodologías que utilizaríamos en las visitas, y por otro, en las posibilidades de generar otras dinámicas con el entorno, el trabajo con la comunidad local y esa necesidad de establecer un puente con otras asociaciones y grupos de acción a nivel local en el barrio de Prosperidad<sup>4</sup>.

Pero, ¿de quién era la necesidad de que ocupásemos esa posición? Asumir una postura crítica nos llevó a plantearnos cómo y para quién era válido el proyecto, así como también la metodología que debíamos llevar a cabo en el programa de educación. Nos dimos cuenta de que las visitas y el trabajo con los grupos locales eran experiencias completamente diferentes. Y que en cada uno de ellos, los principios, objetivos y expectativas del encuentro debían ser negociadas de forma distinta.

2. Martí Manen, *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]*, Consoni, Bilbao, 2012, pp. 99

3. Felicity Allen, "Situating Gallery Education", Tate, Londres, Febrero 2008, pp. 2. Disponible en [http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education\\_0.pdf](http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf) (20 de Abril 2015)

4. Mencionamos especialmente Prosperidad por ser el barrio donde hemos volcado nuestros esfuerzos. Sin embargo, la Sala de Arte Joven linda con otros con los que también estamos abiertos a colaborar.



Decidimos comenzar ofreciendo visitas guiadas a la sala, y trabajar sobre el formato educativo más corriente para desarticular las formas de legitimación tradicionales a través de la experimentación. Queríamos comprender y evaluar, en la medida de nuestras posibilidades, cómo podíamos fomentar un aprendizaje útil y duradero. Nos interesaba, especialmente, asistir a los visitantes, quienes en su mayoría querían irse con una idea clara acerca de las obras, y hacerlo en un tiempo más o menos acotado<sup>5</sup>.

Intentamos conciliar este objetivo utilizando estrategias más ligadas a la corriente 'constructivista'<sup>6</sup>, donde tanto educadores como visitantes comparten el proceso de aprendizaje y producen el conocimiento de manera colectiva. Este enfoque conecta con las teorías sobre educación elaboradas durante el siglo XX basadas en la experiencia como núcleo del aprendizaje. Teorías como la de Dewey, Piaget o Freire que hacen hincapié en el aprendizaje como proceso que parte de las creencias e ideas de uno mismo y que se desarrolla cuando entran en conflicto con otras y con el entorno. Es un aprendizaje de carácter holístico que incluye los sentidos, el comportamiento, la percepción, y que está en constante reconstrucción a lo largo de la vida<sup>7</sup>.

Basándonos en esta tradición, intentamos generar situaciones donde recoger ideas, sensaciones y emociones que provocasen encuentros y desencuentros con el contenido de la exposición. Ha sido muy útil, por ejemplo, elaborar consignas y actividades que introdujesen algunas de las problemáticas por medio de una conversación abierta, del juego y la exploración de las obras de manera individual o colectiva. Y generar, como consecuencia, un aprendizaje parcialmente distinto con cada visita, alimentado por las experiencias previas e inquietudes de las personas que integraban cada grupo.



Visita a la exposición de la Fase 1. Sala de Arte Joven

5. Carmen Mörsch identifica que la visita guiada es un formato donde confluyen los intereses y expectativas de los diversos grupos que intervienen en ella: la institución, los comisarios, los educadores y los visitantes. A menudo se requiere que los educadores concilien con todos ellos, una tarea prácticamente imposible según ella. Carmen Mörsch, "Contradecirse a uno mismo: La educación en museos y exposiciones como práctica crítica", en *Trasductores: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero, Granada, 2012, pp. 39.

6. Hein aplica la pedagogía constructivista con el objetivo de desarrollar una experiencia de aprendizaje significativa en los museos. Se centra en la gran pregunta de: cómo transformar el entusiasmo obvio de los visitantes en una actividad que permita un compromiso real y una integración que impulse el crecimiento. George Hein, *Learning in the Museum*, Routledge, Londres, 1998, pp.3

7. Alice Kolb y David Kolb, "Learning Styles and Learning Spaces: Enhancing Experiential Learning in Higher Education", *Academy of Management Learning and Education*, Vol. 4, No 2, Junio 2005, pp. 194

**DOS HISTORIAS MONUMENTALES**  
**Encuentro sobre el Nostrolito de Prosperidad y la Momia de Legazpi**

**Viernes 20 de marzo, 19h**  
**Escuela popular de la Prospe**  
**C/Luis Cabrera, 19**

Participan  
**Juan Fernández**  
**Colectivo El Banquete**

**Grupo de investigación colectiva Historia de Barrio**  
**CITI. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible**

Cartel de la actividad "Dos Historias Monumentales"

En general, las visitas guiadas fueron muy bien recibidas por los visitantes. Los comentarios recogidos durante el proceso y en evaluaciones posteriores nos dan indicios de que se realiza un aprendizaje significativo a través de la participación<sup>8</sup>. Los visitantes agradecen la posibilidad de facilitarles otra forma de interactuar con las obras, y desarrollar la imaginación constructiva y narrativa, la observación y el análisis del arte contemporáneo. Y, en especial, creo que todos aprendimos de los distintos discursos que pueden hacerse dependiendo de quién atiende, así como los múltiples registros lingüísticos presentes en la exposición y la riqueza de un aprendizaje radicado en la integración y el respeto de la diversidad<sup>9</sup>.



Taller de Fanzine con Clara Moreno

Mientras que en las visitas fuimos nosotras las anfitrionas, esperando recibir a los visitantes que desearan venir, al trabajar con la comunidad local nos dimos cuenta de que nos tocaría ocupar la posición contraria. No conocíamos el barrio y tendríamos que salir e interesarnos por las cosas que allí pasaban para entender nuestra utilidad y la necesidad de un contacto con otros espacios y organizaciones culturales. En este punto inicial, nos dimos cuenta que quizás fuésemos

8. Durante la primera fase de la exposición realizamos una serie de cuestionarios post-visita en donde dos tercios de los visitantes que respondieron señalaron que aprendían más escuchando y hablando con otros por medio de la participación en la visita.

9. Hasta ahora hemos trabajado con varias asociaciones en la realización de actividades para ampliar las interpretaciones y los usos del espacio y la exposición, trabajando por la integración de personas como capacidades diversas.

nosotras, comisarios y educadoras, quienes necesitábamos más de esos colectivos, y no a la inversa<sup>10</sup>.

Aunque el proceso de colaboración e intercambio con los colectivos y asociaciones del barrio está aún desarrollándose, llegados a este punto sí que podemos reflexionar sobre algunos de los aprendizajes y puntos interesantes de la investigación. Durante estos primeros meses, la práctica de mediación ha intentado resolverse en colaboración con otros grupos de trabajo ya existentes. Algunos de ellos mostraron interés por el proyecto, pero desistieron por no encontrar facilidades a la hora de utilizar el espacio ni poder hacer un proyecto en más a largo plazo<sup>11</sup>. Otros continúan su relación con nosotros, desarrollando diferentes vías de trabajo y colaboración.

Es importante señalar que se necesita tiempo para establecer una relación de confianza capaz de consolidar este tipo de vínculos. Y no es tan fácil a veces coordinarlos con los de un programa expositivo al uso. Fue quizás, la flexibilidad otorgada por el marco de la investigación y el compromiso del equipo con el proyecto lo que nos permitió en cierta manera ir modificando y creando acontecimientos dentro y fuera de la Sala que fortaleciesen este tipo de relaciones con la comunidad local.

La colaboración con la Escuela Popular de la Prospe<sup>12</sup>, a través del grupo de investigación de historia del barrio, ha sido una de las más enriquecedoras en ambos sentidos. Dadas las características de esta asociación, fue relativamente fácil plantear con ellos cómo podría realizarse una colaboración horizontal, qué expectativas tenía cada grupo y cuál sería el marco temporal en el que podría darse un trabajo conjunto. Tras algunos meses de trabajo podemos decir que se han generado situaciones y proyectos de aprendizaje dialógico, en los que existe un intercambio de recursos y conocimientos muy valioso para ambos proyectos. Artistas, comisarios, educadoras y colaboradores de varios sectores han trabajado conjuntamente en la realización de seminarios, talleres y situaciones que enriquecen ambos procesos culturales.

Encontrar colaboradores para compartir experiencias, recursos, medios y conocimientos ha sido algo clave para nuestro proyecto, incluso desde antes de iniciarlo. Ya entonces, contar con el consejo y la disponibilidad de Pedagogías Invisibles para contarnos su experiencia de mediación durante la exposición *Hacer en lo cotidiano*, nos ayudó a salvar la ruptura y desconexión forzosa que existe entre los proyectos que han trabajado en este espacio y conocen sus limitaciones. Por eso, nos atrevemos a pensar en los beneficios de una plataforma creada para la sala donde puedan transmitirse los aprendizajes de anteriores proyectos, sin perder la intermitencia y diversidad características de su estructura. De esa manera, se podría reforzar la identidad y posición de la Sala de Arte Joven como un punto de colaboración, intercambio y referencia más amplio, flexible y plural. Quizás este sea uno de los objetivos de este texto, en un intento de dejar testimonio de la experiencia para informar a proyectos que vengan después.

10. Bernadette Lynch, "Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK", Paul Hamlyn Foundation, Londres, 2011. Disponible en: <http://www.phf.org.uk/downloaddoc.asp?id=547>

11. Éste es el caso de la asociación Ecos du Sud, una ONG Gallega que trabaja ofreciendo talleres de inserción laboral para inmigrantes en Madrid.

12. La Escuela Popular de Personas Adultas de Prosperidad es un proyecto pedagógico y social que trabaja de manera auto-gestionada desde 1973. Más información disponible en: <http://prosperesiste.nodo50.org/>

Podríamos concluir que C.I.T.I. no sólo se entiende como un programa de exposiciones y actividades, sino también como una plataforma de investigación de los aprendizajes que surgen entorno a ellas. Es un proyecto donde la mediación no sólo está encaminada a transmitir una serie de contenidos, sino a experimentar con la creación de situaciones y producción de conocimientos por medio del intercambio mutuo y la participación. La mediación nos permite abordar la exposición desde un punto de vista crítico e incluso salir de ella, estableciendo una colaboración con quienes tienen interés en hacerlo, y extendiendo los límites de la práctica hasta lugares impredecibles. Hasta el momento en el que llegue a su fin, la investigación se sigue desarrollando paulatinamente con la iniciativa y evaluación constante de quienes participan y se alimentan de ella.

**FASE 3**

**3.6 — 26.7**

## LUGARES

### ALEXANDER RÍOS

*Nómada*  
2012 — 2015

pp. 100 a 104

### CLAUDIA CLAREMI

*Junta de vecinos*  
2014 — 2015

pp. 105 a 110

### GUILLEM JUAN

*Cartografías del abandono #3, #4, #5, #8, #9*  
2011 — 2012

pp. 111 a 115

### IRENE DE ANDRÉS

*Heaven. De la serie Donde nada ocurre*  
2015

pp. 116 a 121

### TALLER DE CASQUERÍA

*Retratos Tetuán*  
2014

pp. 122 a 127

### WERKER MAGAZINE

*Werker Correspondent*  
2015

pp. 128 a 133



“Intercambio hospedaje por trabajar como artista, interviniendo el tiempo y el espacio de la gente que me hospeda”

Desde noviembre de 2012 Alexander Ríos es nómada, vive de casa en casa, de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad. Llegó a Madrid para cursar un máster, con el apoyo de una beca del gobierno colombiano. Una vez acabados los estudios se planteó cómo hacer para continuar viviendo en España a través de su trabajo como artista. Esta intención se convirtió en su Trabajo Fin de Máster, titulado *Sobre vivir del arte*, bajo la dirección de la profesora Selina Blasco. Ante esta cuestión encontró en el trueque una vía para cambiar su trabajo artístico por alojamiento. Empezó por ofrecer este intercambio a personas cercanas con el objetivo de mantenerse durante unos meses, hasta que cambiase su situación; sin embargo, poco a poco se amplió el círculo de personas dispuestas a participar en este proyecto, dentro y fuera del país, y acabó por convertirse en una forma de vida.

*Nómada* es por ello un experimento que surge de las necesidades concretas de un momento vital e histórico, condicionado por el contexto social, político y económico de la ciudad de Madrid. Es un proyecto que analiza el espacio doméstico en relación a la

dicotomía entre íntimo y público, en la intersección con el espacio de trabajo y las condiciones concretas de la práctica artística. Plantea numerosas cuestiones acerca de las formas de relación, de afecto, de economía desde una perspectiva puramente actual y generacional.

El trabajo de Alexander se centra en los encuentros, en la creación de experiencias y en el compartir procesos. Estas situaciones las genera a partir del cuerpo, la voz, el lenguaje y objetos encontrados, que se combinan en performances e instalaciones. Utiliza materiales sencillos susceptibles de ser transportados o reciclados con facilidad. Se interesa por el constante diálogo entre el arte y la vida cotidiana y la función social del arte dentro de una sociedad capitalista.

Y ¿cómo exponer una experiencia? Para la exposición de *Nómada* en C.I.T.I., Alexander plantea un espacio de trabajo con un horario fijo, desarrollando su actividad en la Sala de Arte Joven de martes a viernes durante el horario de apertura. Los honorarios que cada artista recibe por su participación en el programa son 1.000 euros brutos, lo que convierte a Alexander en mileurista durante el primer mes de la exposición. Este espacio denominado *Lo posible* sirve para mostrar el proyecto en su conjunto, al tiempo que continúa con las dinámicas que el trabajo artístico de Alexander genera en las casas que le acogen.



Refugio para Virginia. Madrid, 2014



Camino a la primera casa  
Con Marta, Avi, Chemo y Taylan en La Laguna (Tenerife). Abril, 2015

Con Carmela Grech en Scala dei Turchi (Sicilia). Octubre, 2014  
Paella autoeditada. Valencia. Enero, 2014

*Lo posible* en la Sala de Arte Joven



## CLAUDIA CLAREMI

**J**unta de vecinos es un dispositivo que presenta tres proyectos de Claudia Claremi que definen las bases del “arte vecinal”. Se trata de un tipo de investigación artística en torno a cuestiones urbanas relacionadas con la historia y presente de ciertos edificios de viviendas y las relaciones entre sus habitantes. Este dispositivo presenta dos proyectos ya concluidos, *Salitre 22* y *Guillermo Rolland 3*, y un proyecto en curso, que tiene como caso de estudio los edificios que rodean la Sala de Arte Joven y sus habitantes.

El trabajo de Claudia discurre entre lo colectivo y lo personal. Parte de su investigación está en el valor experiencial de lo material, por lo que algunos de sus proyectos se basan en la entrega de regalos y el estudio de las posibilidades de este gesto. Trabaja fundamentalmente entre dos campos: el de la propia realidad, interviniéndola y asumiendo todo lo que puede desencadenar, y el de la narración de los hechos, mediante la edición y presentación de la información a través de imágenes, texto, video o voz.

En *Salitre 22* retrató la comunidad del edificio en el que vivía a través de los objetos personales de sus vecinos. Realizó una exposición a partir de objetos prestados por los residentes del edificio. Cada objeto correspondía a una vivienda y había sido escogido y prestado por su dueño

en función del valor emocional o su relevancia. Acompañados de un texto que explica su historia, la exposición de todos ellos perfila una imagen de las personas que habitan en el edificio. El proyecto original se desarrolló dentro del marco de la iniciativa Los Artistas del Barrio que tiene lugar en Lavapiés (Madrid) y concluyó con un encuentro entre los vecinos que cerraron la muestra recogiendo sus objetos personalmente.

Para *Guillermo Rolland 3*, Claudia recopila anécdotas sobre el pasado y presente del inmueble a través de la investigación de la historia del edificio, la observación del espacio y encuentros con los vecinos. Se trata de un edificio del centro de Madrid, de propiedad noble, construido en 1859, cuyo perfil de inquilinos se ha visto transformado con el paso del tiempo. La información obtenida conecta en muchos puntos con el desarrollo histórico del país y el conjunto de la sociedad. La investigación se traduce en un cuaderno de bitácora con fotos de los espacios comunes, extractos de las anécdotas contadas e información de otras fuentes. Este proyecto formó parte de la exposición *Andar por casa*, comisariada por Beatriz Alonso para *Salón*, espacio doméstico-expositivo que ocupa uno de los pisos del edificio. Durante el tiempo de la exposición Claudia pidió prestada la planta que decora el portal del inmueble, que representaba un conflicto latente pero muy presente en la comunidad en ese momento: cada día, alguien orinaba en la maceta y nadie sabía quién podía ser. Con su presencia Claudia trata de provocar curiosidad sobre éste y otros hechos relacionados con la cotidianidad del edificio, al tiempo que su ausencia en el portal rompe temporalmente la apariencia habitual del portal.

En el contexto de la tercera exposición de C.I.T.I. proponemos a Claudia llevar a cabo una investigación de “arte vecinal” en el contexto más directo de la Sala de Arte Joven: los edificios que rodean el espacio. Este proceso permite analizar la relación del centro con sus vecinos y poner a prueba ciertas premisas del proyecto a través de la metodología y experiencias de Claudia.





12-09-2014

Vecinas y vecinos de Guillermo Rolland 3,  
 Como algunos de ustedes sabrán, de manera  
 periódica Angela y kato organizan exposiciones  
 de arte en su casa (1º 12A).

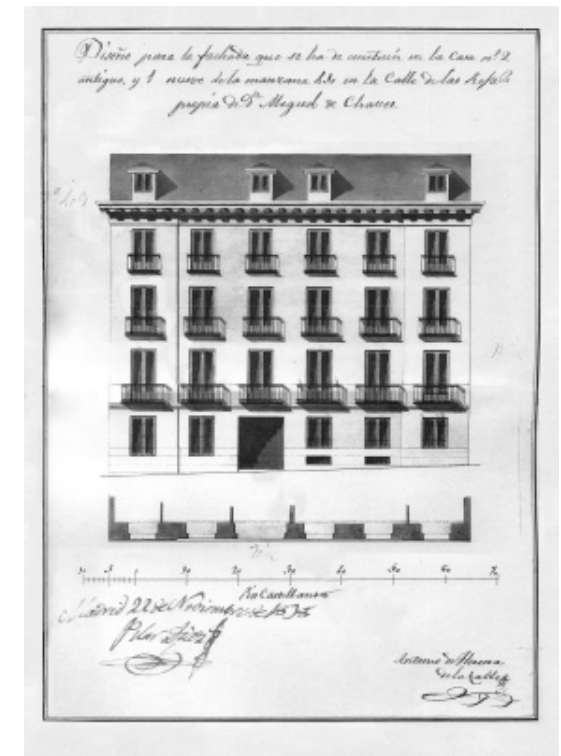
Los días 2 y 3 de octubre habrá una exposición  
 sobre la que queremos informarles.

Mi nombre es Claudia y soy una de las artistas  
 participantes. Para la ocasión estoy investigando  
 acerca de la historia de este edificio.

Les estaré muy agradecida de cualquier  
 aportación que puedan hacer durante las  
 próximas semanas en las que me estaré  
 dedicando a recopilar y transcribir las  
 anécdotas, recuerdos o informaciones que los  
 vecinos me vayan transmitiendo.

Si desean contactar conmigo lo pueden hacer  
 en el 605551663 o a través del 1º 12Q.

Un saludo  
 claudia



Página izquierda: detalle de la instalación Guillermo Rolland 3. Interior del edificio  
 Carta enviada a los vecinos y documentación





Fotografías de Av. de América 13

Cartografías del abandono #3, #4, #5, #8, #9 2011 – 2012 Lápiz, rotulador, acrílico, vinilo y óleo sobre papel

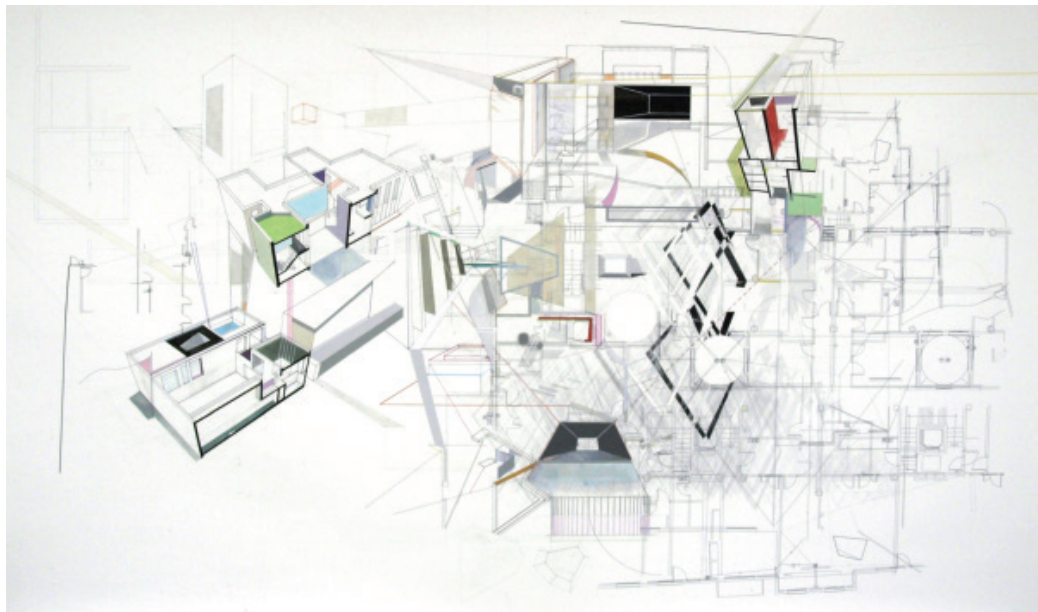
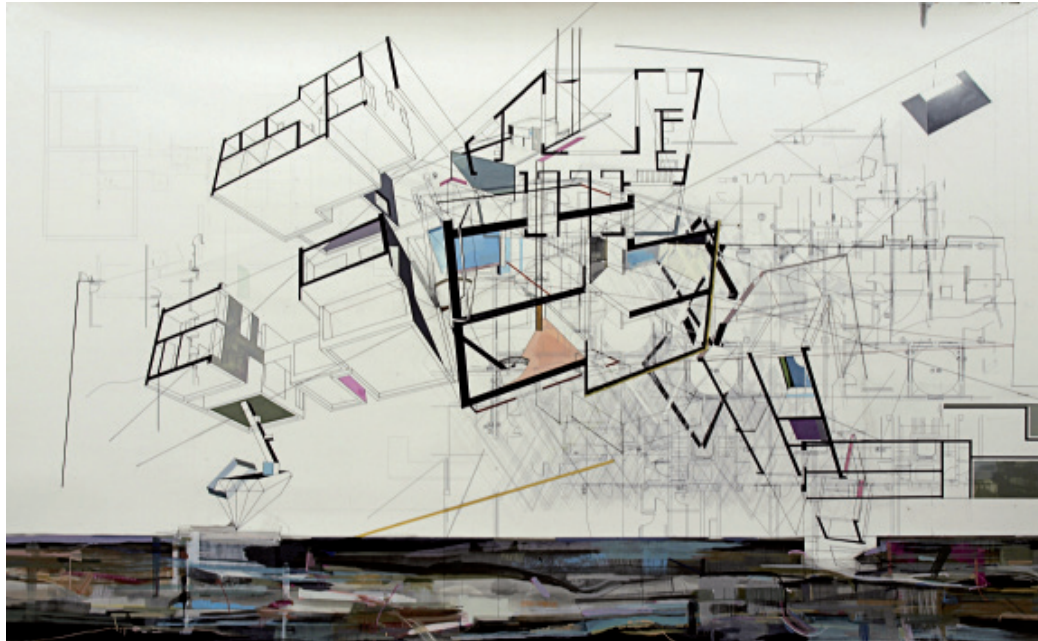
## GUILLEM JUAN

El trabajo de Guillem Juan se centra en la representación del espacio desde la hibridación de disciplinas, entre la arquitectura y la producción artística. Cuestiones relacionadas con la memoria y las dinámicas de poder que se estructuran a través de la arquitectura emergen de las planimetrías tradicionales a partir del dibujo. Ésta es su herramienta fundamental para la subversión del lenguaje y de los sistemas gráficos de representación arquitectónica. Mediante transparencias, rotaciones, superposiciones, combinación de distintas perspectivas, y la proyección y desconstrucción de las formas, desarrolla arquitecturas imposibles que remiten a no-lugares, contra-espacios, estructuras utópicas y de vigilancia.

*Cartografías del abandono* es una serie formada por dibujos que parten de proyectos de estudios de arquitectura que nunca se llegaron a construir. Guillem se apropia de sus entramados, remarcando determinadas estructuras preexistentes y generando nuevas proyecciones axonométricas. Sus edificios están en continua evolución. Las líneas y planos que los componen tienden a expandirse. Guillem no sitúa al espectador frente a un plano arquitectónico sino dentro de una ordenada explosión que altera su relación con el espacio. Sistemas de

fuerzas chocan para generar nuevas realidades. El resultado de este trabajo supone un plano manipulado que desarrolla una realidad inexistente pero documentada. Entendiendo el plano arquitectónico como representación racional del espacio, esta dinámica de trabajo contrapone materialidad e imaginario para configurar espacios de duda en los que reflexionar acerca del condicionamiento ejercido por los proyectos arquitectónicos y los lugares que producen, los que habitamos.

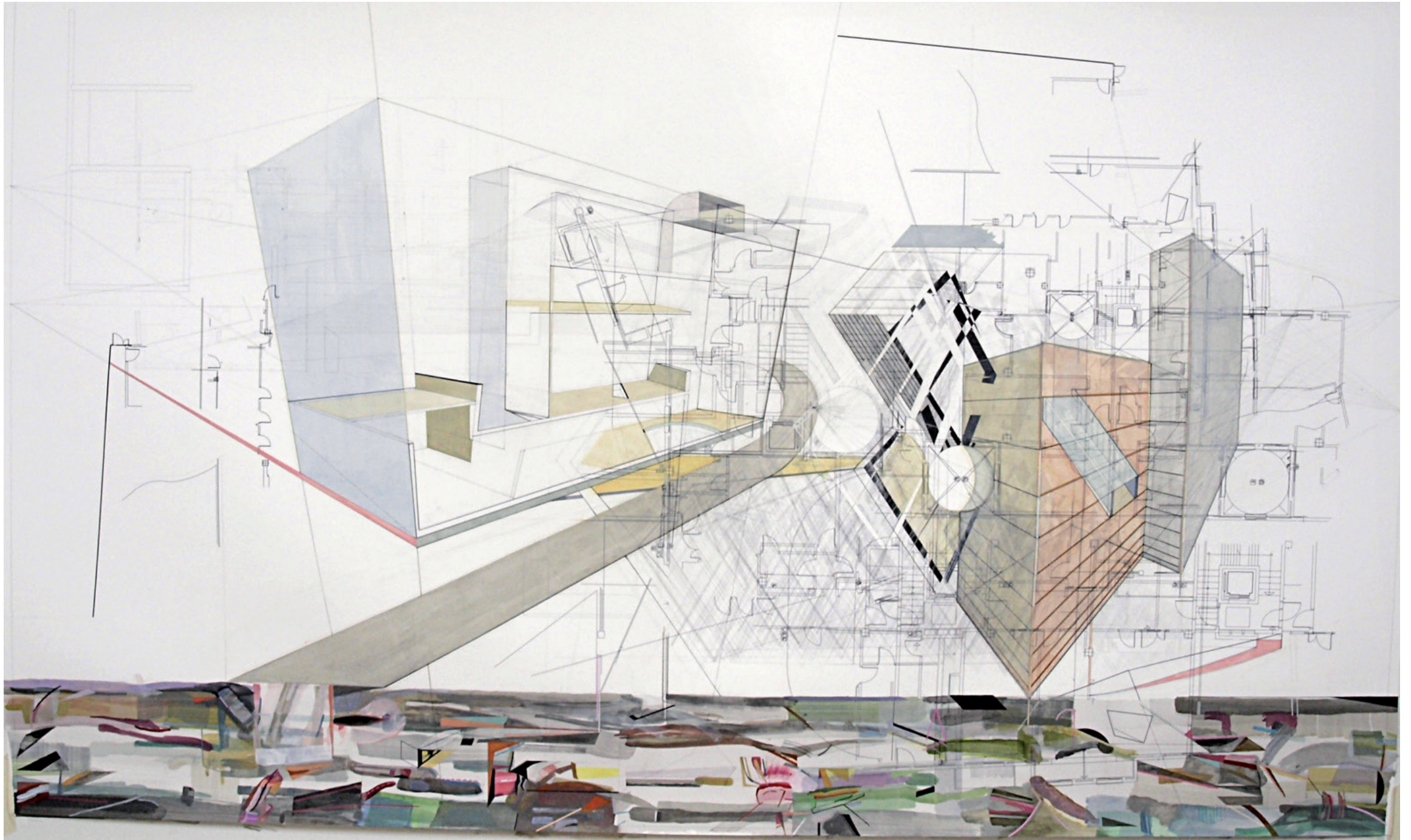
La serie *Heterotopías* (2013-2015) continúa esta investigación a partir de los principios expuestos por Michel Foucault sobre los “espacios otros”. Esta serie se centra en una tipología concreta de edificio: el teatro, lugares dedicados a la representación. En estos espacios la ficción trata por contraposición cuestiones de la realidad.



*Cartografías del abandono #3 y Cartografías del abandono #4*  
"Fons d'Art i Patrimoni UPV" (Universitat Politècnica de València)



*Cartografías del abandono #9*  
Colección privada

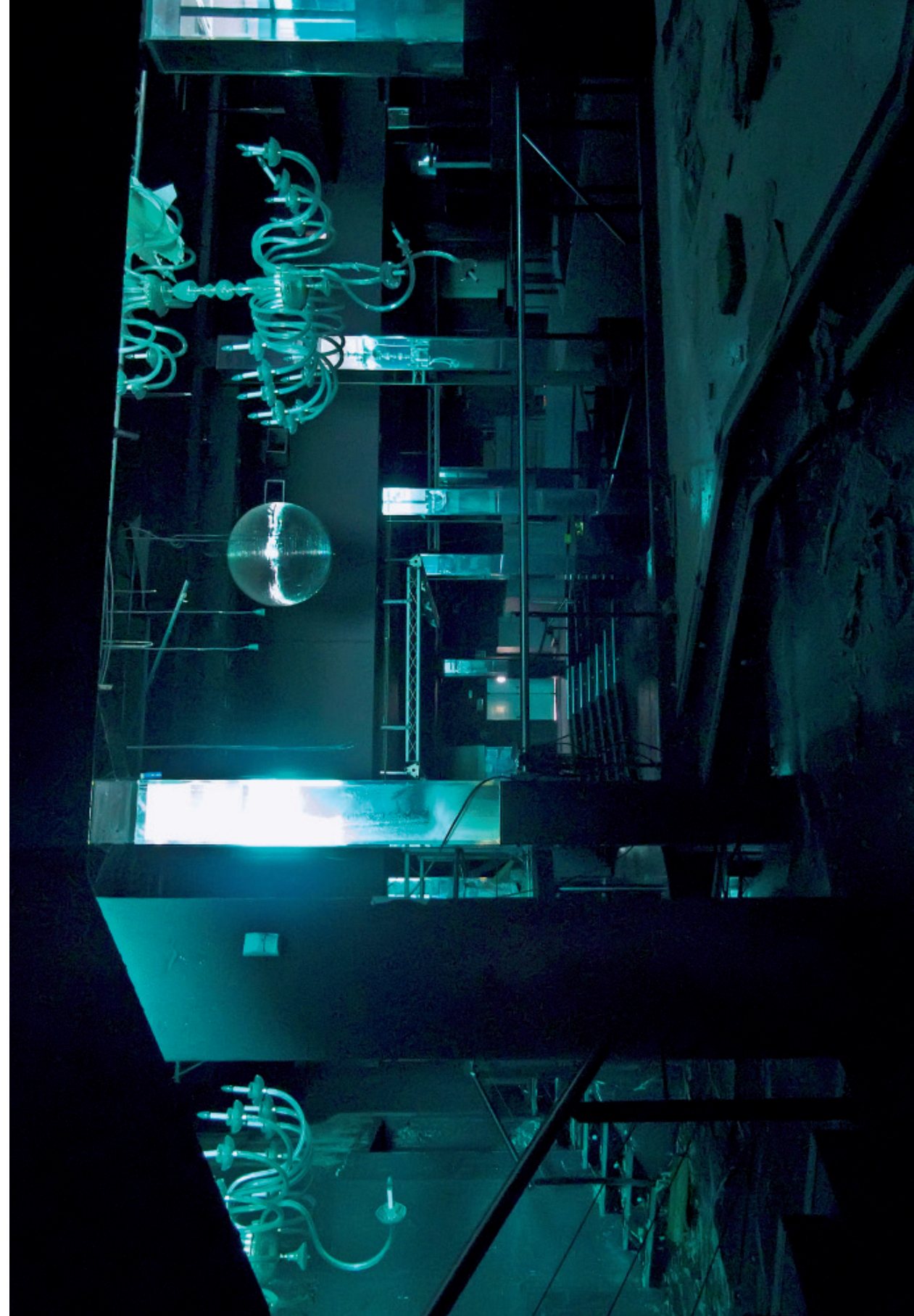


**H** *Heaven is a place, a place where nothing, nothing ever happens* reza el estribillo de una canción de Talking Heads que comparte nombre con la serie de Irene de Andrés: *Donde nada ocurre*. Un proyecto que recoge la memoria de discotecas y salas de fiesta abandonadas o temporalmente en desuso en Ibiza, su tierra natal. Cada uno de estos espacios es un tipo de ruina distinta y dentro del proyecto funcionan de manera autónoma y con piezas específicas para las localizaciones elegidas: Festival Club, Idea, Heaven, Toro Mar y Glory's.

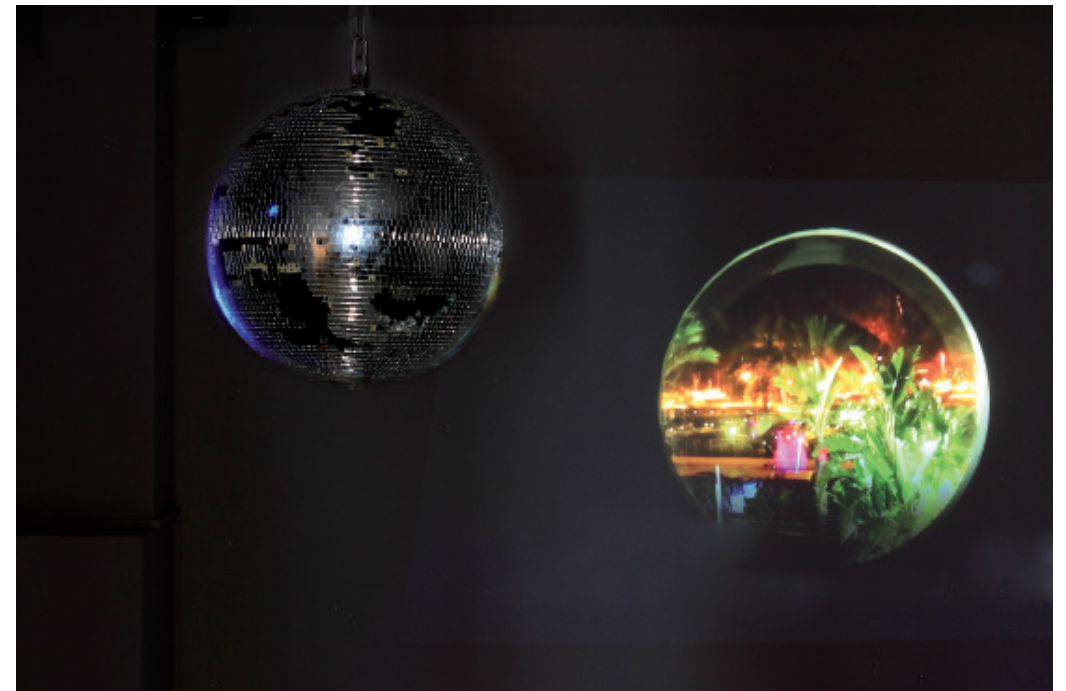
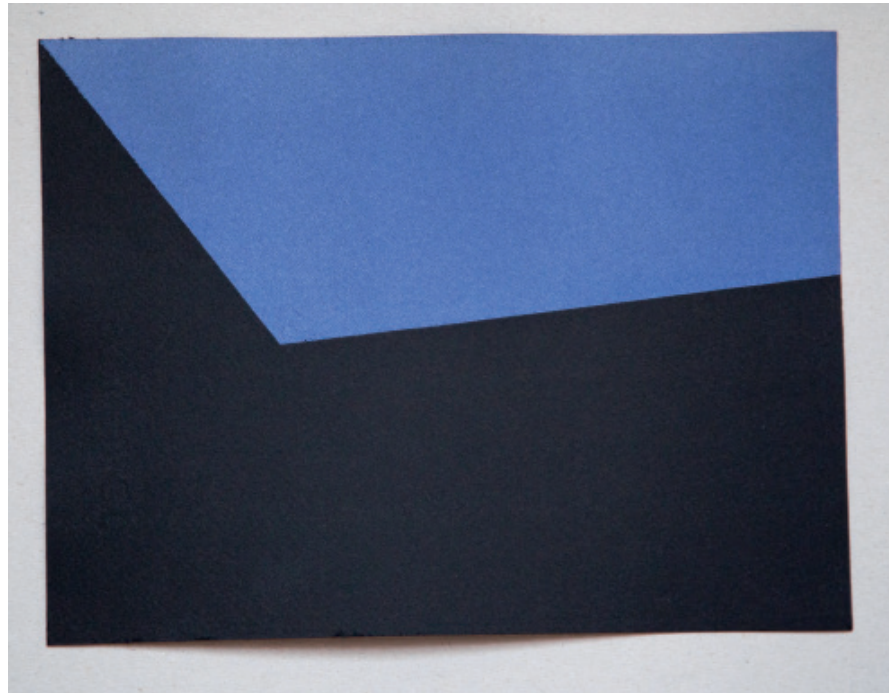
Cada uno de los proyectos de la serie se centra, a través de diferentes recursos y enfoques, en la historia y características de una de las discotecas. La pieza que funciona como común denominador a toda la investigación es un falso ejemplar del Diario de Ibiza en el que, imitando el formato original del periódico más importante de la isla, reúne todas las páginas que han aparecido en él relacionadas con los cinco locales de la serie. En las páginas que componen el periódico aparecen noticias sobre problemas de licencias, empresarios hosteleros, conflictos vecinales generados por el ruido, pero también hay cientos de anuncios sobre inauguraciones, conciertos o sesiones de djs. La investigación de hemeroteca realizada por Irene de Andrés refleja los vínculos

existentes entre turismo, ocio, especulación y memoria.

En C.I.T.I. presenta *Heaven* y toma como centro de la investigación la atmósfera de la discoteca de la capital ibicenca. Se trata de una instalación que trata de acercar al espectador a la experiencia ambiental del desaparecido local, conocido especialmente por su iluminación y sus espectáculos de láser. Como ocurre con muchos espacios de ocio nocturno éste nunca llegó a funcionar mucho tiempo bajo el mismo nombre, se abrió en los años ochenta como local de ambiente bajo el nombre de Charly Max, también fue Angel's, Penelope Ibiza y por último Heaven aunque como tal sólo aguantó dos temporadas. En la actualidad permanece cerrado. Heaven, como el resto de discotecas de la serie, es un espacio en desuso, el fracaso de un modelo de proyecto comercial que ha marcado la historia de la isla y de su capital. La discoteca como paraíso prediseñado, como lugar de ocio, de baile, de música, de especulación o de experimentación es analizada por Irene a través de objetos icónicos, grabados y vídeos amateur realizados por gente anónima en la misma sala y subidos a internet.







Taller de Casquería es un colectivo de arquitectos que surge en 2011 con sede en Madrid. Desde un lugar estratégico entre la arquitectura, el arte y la comunicación, investigan la producción de imágenes a través de la acción. Vídeo, performance, diseño e instalación son algunas de las herramientas presentes en su trabajo, tanteando siempre las fronteras y cruces entre ellas.

Los *Retratos* de Taller de Casquería tratan de revisar la realidad desde la construcción de la imagen, desde el artificio. Son series de vídeos dedicados a capturar la identidad de un colectivo en un momento determinado a través de acciones que intervienen las realidades existentes. El espacio real se transforma a través de lo que en él acontece, así como los intérpretes se contaminan de las características propias de la ficción construida. El colectivo selecciona escenarios que descontextualiza convirtiéndolos en imágenes genéricas, que sirven de fondo para las acciones coreografiadas, realizadas por los habitantes de los espacios retratados. La estructura cíclica de las escenas crea historias atemporales, situaciones construidas, que manifiestan la disonancia entre la acción y el medio en el que se llevan a cabo.

La serie de vídeos *Retratos Tetuán* se centra en la identidad de un barrio. Analiza cómo se construye a

partir de la suma de las personas que habitan y definen ese espacio sobre un fondo urbano específico. El barrio de Tetuán en Madrid es el protagonista de la serie, donde durante varios años se ubicó el estudio de este colectivo de arquitectos. El caso de estudio es por ello un contexto próximo y el resultado de la investigación es fruto de una observación continuada y de la experiencia cotidiana. Las acciones planteadas por el colectivo intervienen dicha cotidianidad para tratar por contraposición las cuestiones esenciales que configuran ese marco urbano. El conjunto de las distintas piezas audiovisuales conforma una película fragmentada a través de la individualidad de sus habitantes, intérpretes y protagonistas en relación directa con su contexto.

Proyecto: Taller de Casquería  
 Dirección: Taller de Casquería  
 Rodaje, Iluminación, Audio, Postproducción: Daniel Goldmann  
 Producción: Viuda de Ramirez  
 Foto fija: María Eugenia Serrano Díez  
 Colaboradores: Centro de la tercera edad Pamplona, habitantes de Tetuán

El proyecto *Retratos Tetuán* ha sido realizado con el apoyo de las ayudas a la Creación Contemporánea 2012 del Ayuntamiento de Madrid.



Fotogramas de los vídeos







Vista de la instalación. Sala de Arte Joven



Proceso de realización

Marc Roig y Rogier Delfos son los componentes de Werker Magazine, un proyecto que analiza la auto-representación en la fotografía obrera. Su trabajo se centra en la producción y análisis de imágenes de forma colectiva tomando como punto de partida el movimiento de la fotografía obrera; un grupo de asociaciones de fotógrafos aficionados que apareció en la Alemania de la década de 1920, siguiendo los pasos de las primeras experiencias fotográficas socialistas en la URSS y que se extendió por el resto de Europa, los Estados Unidos y Japón.

En la Fase 3 de C.I.T.I. el colectivo presenta un nuevo proyecto. Se titula *Werker Correspondent* y está dirigido a crear una red de reporteros desde los principios de auto-representación, cotidianidad y comunicación alternativa, que genere información directa de las realidades urbanas en las ciudades del norte de África. El proyecto busca crear una red *mail art*, una plataforma para favorecer el intercambio de imágenes en el contexto de las relaciones sur/norte-norte/sur en el mediterráneo. Frente a la estereotipización de la imagen del mundo árabe en los medios de comunicación tradicionales y la oficialidad de las relaciones que se establecen a nivel político y burocrático Werker magazine y los fotógrafos implicados en el proyecto buscan generar otros flujos de imágenes

y afectos. Frente al choque de civilizaciones: empatía y solidaridad. Frente a la noción de otredad: cotidianidad e internacionalismo. Frente a los medios dominantes: autonomía y auto-representación.

En la Fase 3 de C.I.T.I. se expone el número 0 de *Werker Correspondent*, a modo de piloto, dedicado al trabajo juvenil durante las vacaciones y que retrata distintos espacios de la ciudad que se convierten así en espacios de trabajo. Éste es el arranque del proyecto que pretende desarrollar una futura autonomía a partir de suscripciones. Éstas suscripciones serán las que permitan dar continuidad al proyecto, financiando la producción y envío de las fotografías y la remuneración de los fotógrafos.



BECOME A WORKER CORRESPONDENT

**BECOMING A WORKER CORRESPONDENT**

Worker correspondents need no special attributes or apparatus. They are ordinary people going about their work in the usual way. To do this they require only to keep their eyes and ears wide open, to ask themselves of anything they see or hear, "Will it be useful for other workers to know about this?" If they think it will be useful to take up pen and paper, and just as if talking to their mates, write a letter to the workers' press.

**THE WORKERS' PRESS**

The workers' press needs to be a mirror reflecting the life and struggle of the workers in their fight to overthrow capitalism; it is the worker correspondents who throw the image on to the mirror.

The capitalist press gives news - but it gives it from the employers' point of view. The workers' press gives news - from the workers' point of view, a very great difference, it is not the only difference however.

The capitalist press "dopes" its news - suppresses important facts, twists remarks to mean something they do not mean, inserts misleading headlines, says such and such a thing is true when the press simply hopes it is true. This habit of "doping" is so ingrained that it is not confined to stories about the working-class movement. Any worker who has witnessed an unusual incident and then seen a report of it in the capitalist press will realise this.

The workers' press does not need to use these methods. The truth is good enough, and often much more startling than "doped" stories.

Another difference between the workers' press and the capitalist press is in the kind of news presented. The workers' press gives news of the workers' struggles. The capitalist press gives any "news" that will draw the attention of the workers away from the struggle. Whilst *Workers' Life*, for instance, will give as its main item an impending attack on railway workers, the capitalist press will devote its columns to a murder in a railway carriage. Whilst *Workers' Life* has a paragraph about some tyranny in a textile mill, the capitalist press will have a paragraph about some royal visit to Bradford. There are thus three main lines of difference:

- (i) Point of view (working class viewpoint against capitalist viewpoint);
- (ii) Method of treatment ("honest" straight forward news, against "doped" or distorted news;
- (iii) The kind of news (working class struggle, against anything but working class struggle.

Thus as far as the workers' press is

concerned, without worker correspondents there can be no workers' press. The more worker correspondents, the better the press. Whenever two or three or more people are gathered together there is room for a worker correspondent. In every mine, mill, factory, depot, workshop, village, T.U. branch and political party, there should be someone who will write to the workers' press about everything that crops up.

But worker correspondents are much more than news writers. They are the nerves of the working class movement. They not only send news of local happenings to be published in the workers' press; their reports serve as a guide and check in shaping the day-to-day policy of a workers' party.

**WHAT TO WRITE ABOUT**

The kind of news that the workers' press needs from its worker correspondents is all news having a bearing on the working-class struggle. Nothing that happens to workers is unimportant.

If there can be one kind of news more important than another, it is news from the factory, mill, depot, mine, workshop and field. It is there, where the workers come wages for themselves and profits for their employers, that the robbery of the working class takes place; it is there that the class struggle is sharpest; and it is there that the most vital and valuable news will be obtained.

**HOW TO WRITE**

The biggest mistake a worker can make is to imagine that there is an art in writing. You do not need either a "flair" for writing or a training. It is simply a matter of talking with your pen instead of with your tongue. Write as you would speak to a group of workers. If you feel like being humorous, be humorous. Write whichever way comes easiest to you. You will find short sentences the best. Don't worry about spelling.

Every news letter should answer six questions: What, where, when, who, why, how? If you cannot write a connected letter just set down the above six questions and answer them. For example:

What? Strike.  
Where? Maitland's cotton mill, Blackburn.  
When? Sunday.  
Who? Weavers.  
Why? Victimization of a member of mill committee for refusing to pay a fine.  
How? Five of mill committee went to see manager. He refused to pay back vicimized weaver. All weavers in the shed immediately stopped work, went to other sheds and brought out weavers. Strike expected to extend through whole mill.

Having managed that, it will be easy to fill in further details.

**THE REGULAR WORKER CORRESPONDENT**

Some worker correspondents will like to extend their activities, to be a sort of local reporter for the workers' press, to become known as one who will "get things in the paper". They will find that not only is this work interesting, but they will get to know a tremendous amount about what is going on.

**INTERNATIONAL CORRESPONDENCE**

Finally, one very important side of the worker correspondent's job is writing to workers in other countries. This is different

from writing to the workers' press, since it is a correspondence between groups of workers in different countries who are interested in the same problems. The letters should not be between individual workers, but between groups of workers; if possible, all the workers in a particular trade union branch, factory, shop, mine, or depot should take part. The letters, translated if necessary, will be passed round between the workers, who will send a collective reply."

The above text is a modified version of the **HANDBOOK FOR WORKER CORRESPONDENTS**, issued in the late 1920s by the Socialist newspaper "Workers' Life". It is published here in order to provide a starting point for the development of a contemporary strategy for worker correspondents.



THE WORKER PHOTOGRAPHER

Detalle de la publicación 'The Worker Photographer'. Photography Workshop. Londres 1979. Cortesía: Terry Dennett





Werker Correspondent 0: "El trabajo de los jóvenes después del curso escolar" de Bilal Loukili (Meknés, Marruecos 2014)



Vista de la instalación. Sala de Arte Joven



## ENGLISH TEXTS

The Regional Government of Madrid's institutional support towards the promotion of young creators covers diverse cultural policies and has been paying attention to the sector's needs, evolving towards more specialised guidelines in recent years.

The Regional Government has launched a pioneering aid system for artistic creation in the shape of grants, veteran programme *Circuitos de Artes Plásticas* and specific prizes, like the ARCO Comunidad de Madrid prize which acknowledges the fair's best artwork made by an artist under the age of forty. Furthermore, the Regional Government of Madrid has intensified its effort in the field of education and training with the call *Becas para residencias en el extranjero para jóvenes artistas y comisarios (Residency grants for young artists and curators abroad)*. Its main objectives are to aid the internationalisation of young creators and generate networks that may favour new work opportunities in a globalised environment.

Facilitating access to the professional market is precisely the aim that inspires *Se busca comisario (Curator wanted)* since 2009. This project wishes not only to invigorate the artistic scene but to offer young curators the opportunity to develop their projects in a professional context and a space as relevant as the Sala de Arte Joven.

On this occasion, we present the project *C.I.T.I. (Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible)* curated by Manuela Pedrón Nicolau and Jaime González Cela, winners of the sixth edition of *Se busca comisario*. Their project highlights the figure of research artists who develop field work, analyse information and present the results in diverse artistic formats that range from drawing, painting or collage to audiovisual installation and performance art.

During six months, the young curators have turned the Sala de Arte Joven into an artistic research centre looking at the city from a social, historical, cultural and political point of view. A set of three exhibitions have gathered a group of over twenty artists, as well as a meaningful programme of activities meant to bring forth debates, conversations and reflections around these artistic initiatives.

Lastly, I would like to thank the curators, artists and different visual arts agents who have participated in the project for their understanding and the intense work they have carried out during recent months. Moreover, and in order to contribute to the promotion and dissemination of

emerging art, I would like to extend the invitation to young artists and audiences of our region, encouraging them to participate in the many related visual arts initiatives that we develop from the Regional Government of Madrid.

**Isabel Rosell Volart**

General Director of Fine Arts,  
Books and Archives  
Regional Government of Madrid

## TECHNICALLY UNPREDICTABLE: Artistic research and urban space

**Manuela Pedrón Nicolau and  
Jaime González Cela**

We see a wall covered in photographs, receipts, newspaper clippings, lines and notes. The process of investigation is before us. The camera pulls back, the papers become blurred, and we see two detectives gazing at their work, thoughtful and tired. A telephone and a coffee cup rest on the table, maybe a glass with a half-melted ice cube too. They wonder what it is that they're missing to solve the case. This could be a scene from *The Wire*, *Fargo*, *True Detective* or any fiction centered upon an investigation.

The same wall covered in photos, clippings, drawings, lines and notes. The camera pulls back. The documents become blurred, and a group of young people appear in the shot. They gaze upon their work thoughtfully. Behind them, a table and a laptop. They are artists. They ponder the best way to formalise their investigation. This scene, fruit of our collective imagination, influenced by Hollywood (and perhaps more recently by HBO), introduces us to the field of artistic research, a field that is difficult to define for its methodological and formal variety. But let's give it a shot.

When we speak of research we speak of process, of influencing artistic working methods and of the creative and motivational potential derived from the exercise of active observation and critical thinking. Hito Steyerl clarifies: "The traditional work of art has been replaced extensively today by art as process: as an occupation", pointing out that "artistic education requires more time: it creates occupation zones that produce less works but more processes, forms of knowledge, fields of engagement and relational plans."<sup>1</sup> We are not looking to step into the debates surrounding artistic research specifically in relation to higher education, a subject that has been addressed extensively in a context close to our own at the Universidad Complutense<sup>2</sup>. Our proposal focuses more on the forms of artistic research that, as Chus Martínez says, produce "a different knowledge to that of academic genres". A route by which we may speak of what is not addressed officially,

1. Hito Steyerl, "El arte como ocupación: demandas para una autonomía de la vida" in *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pp. 110-111

2. Selina Blasco (ed.), *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2013; blog: <http://www.arteinvestigacion.net/> (date of reference: 4/05/2015)

that which is not investigated out of its supposed awkwardness or insignificance to conventional academic parameters, public opinion or institutional structures. Or a channel to deal with certain subjects from non-conventional approaches and presentations, one that gives way to other forms of knowledge; distinct codes that "contribute different formulations to that which we call *reality*", developing "works and circumstances from which it is possible to read the past with freedom, gain momentum and peer into the unknown"<sup>3</sup>. Artists that experiment with the idea of field work, data analysis and presenting results become researchers that apply ideas related to academic disciplines, but do so through distinct methodologies that steer away from conventional trains of thought and thus obtain different kinds of results.

In a historiographical review of the affiliation between artist and city, Paul Ardenne explains: "Motor element of modernist collective imagination, mental palimpsest that conjugates order and chaos, organisation and entropy, in short: natural property of western culture, the urban landscape seems, effectively more than any other, set aside for art."<sup>4</sup> We sense the same idea, but specifically linked to current artistic research practices. Our text is focused on artistic research in and around urban spaces. To think in the present, we structure a concept of urbanity close to that proposed by Manuel Delgado<sup>5</sup>, differentiating the city and the urban. We identify the urban with life and transit conditions, not so much with quantitative statistics. It is a place of continuous human activity, instability and encounters; the ultimate public space, precisely linked to the public sphere.

Artistic practice in this context emerges from "traversing space in a physical-mental way, in seek of exploration"<sup>6</sup>. This brings forth voluntary and casual encounters with the city's history, the social and political dynamics that transform it continuously and the different spaces that shape it and register the experiences and interests of its inhabitants.

We address this practice from a curatorial perspective as the analysis of a specific artistic context for the development of a programme of exhibitions, actions and activities under the title *C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible (Technically Unpredictable)*

3. Chus Martínez, "Felicidad Clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?" in *Index* N°0, MACBA, Barcelona, autumn 2010 pp. 10-12

4. Paul Ardenne, "La ciudad como espacio práctico", *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006 p.59

5. Manuel Delgado, *El animal público*, Anagrama, Barcelona, 1999

6. Paul Ardenne, *Ibidem*, p. 60

*Investigation Centre*). Boris Groys analyses the work dynamics that emerge from project-organised cultural production in his article "The Loneliness of the Project". He explains how the creative process of a project is embedded in a complex form of time, as a projection of the future that disconnects from the very society in which it is meant to be a part of.<sup>7</sup> In doing so he brings up the difficulty of speaking about the direct present. In trying to maintain the production and reception conditions that we consider adequate for an artistic investigation, our work suggests a balance between the needs of projection and research, affording certain leeway for contemporary creation instead of merely following the strict execution of a programme. We approach our work as a curatorial investigation, with the Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid acting as both our study centre and our presentation space during the period of January to July, 2015. We begin by studying its spatial and organisational features, its urban surroundings, its connections with the rest of the city and its previous lines of work. We also wonder how to deal with the potential of artistic research concerning the city, in this context. Our research proposes and analyses simultaneously, understanding the space and its dynamics through new projects.

Bearing in mind the conditions that allow and influence curatorial practice, we would like to present a study of some questions we find interesting to consider, in order to contemplate the artistic projects that inform *C.I.T.I.* First, we will deal with some of the factors that define current artistic practice such as transdisciplinarity, internet access and work conditions. Then we will present some references that help us think of ways of receiving and interpreting these investigations, through certain narrative and performative angles.

### 2015. Madrid. Transdisciplinarity, Internet and Precariousness

In 1965, the first part of a lengthy feature on the murder of a family in the USA's Midwest appears in *The New Yorker* magazine. The author is Truman Capote who, a year later, will publish the full version of his research under the title *In cold blood*. Capote spent five years reconstructing the facts, interviewing the murderers in prison, carrying out a painstaking investigation that resulted in one of the most important books of the second half of the 20th century. Defined by the author himself as a non-fiction novel, it turned out to be the emblem of New Journalism. Revolutionising previous literary rules, Tom Wolfe defined it as a

7. Boris Groys, "La soledad del proyecto" in *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014

genre that took procedures from the best fiction and lent them to the telling of true stories.

This symbiosis of genres and use of resources from alien disciplines have both become recurring strategies in recent contemporary art. First signs of this tendency in the arts are analysed by American critic Hal Foster, who focuses on the subject during a chapter of his book *The Return of the Real*, describing how a change undertook the art world after the seventies, related to the figure of artists and their work. In contrast to Benjamin's author-producer, Foster proposes the artist as ethnographer, bringing forth a shift from a subject defined in terms of economic relation to a subject defined in terms of cultural identity and context<sup>8</sup>. Thus a new paradigm appears in art, marked by a strong anthropological tendency connected to a growing interest in the cultural *other*.

This new artist Foster speaks of, halfway between different disciplines and deeply drawn to contextual processes, is one of the references in the genealogy of the research artist we focus on throughout this project. For example, filmmaker collective Los Hijos define their work as an intersection of experimental film, ethnographic investigation and video art. However, their ethnographic viewpoint doesn't necessarily stem from their interest in the cultural *other*, instead they employ ethnographic parameters to treat their own here and now.

The artistic research our curatorial project revolves around is that which is capable of producing an osmosis process between different kinds of knowledge, thus bringing forth future discoveries<sup>9</sup>. In this direction, English artist Jeremy Deller's stance is symbolic when he speaks of his role as an artist that is free from methodological or theoretical limitations: "Being an artist gives you space. You can move through different disciplines. Your role is much more fluid"<sup>10</sup>. Deller is one of the world's most acclaimed artists in this field, with a body of work that is built as a multiform investigation process<sup>11</sup>.

Currently, the research artist has been redefined in relation to new socio-cultural conditions. Therefore the transdisciplinarity Foster speaks of, as well as Truman Capote and Tom Wolfe before him, must be considered including the addition of a technological development, one that has defined a specific panorama for production

8. Hal Foster, "El artista como etnógrafo" in *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, pp. 175-208

9. Chus Martínez, *Ibidem*

10. Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art From Studio To Situation*, Black Dog Publishing, London, 2004, p. 95

11. Cuahtémoc Medina, "Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular" in cat. *Jeremy Deller*, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid 2015, p. 11

and access to knowledge through the internet. José A. Sánchez connects the image of artistic research to that of the "laptop-artist". He explains "this research artist cannot be conceived without the parallel process of digitalisation of culture, which gives access to all sorts of documents, free of large physical or economic struggles, accelerating production and the collection of materials, democratising evaluation and critique while allowing collaboration beyond established teams"<sup>12</sup>. The use of the internet in artistic practice influences several aspects of the projects: from production and formalisation to audience reception. Andrea Canepa's work for *Todas las calles del año (All the streets of the year)* employs search engines and web services as documentation tools. Left Hand Rotation employ an online platform for their archive *Museo de los Desplazados (Museum of the Displaced)* and almost all the artists participating in this project own a website that features their work. This situation undoubtedly influences the reception and dissemination of current artistic practices, widening the means of access to works that develop different narratives than the ones traditionally presented in exhibition spaces.

Today's work conditions are another factor that determine contemporary artistic production. Freelance work invades ways of doing of a large part of cultural agents in the context of labour politics in recent years. Many of us have needed to find stability through an independent occupation, in the sense that it depends on everything else and, in most cases, is compatible with other jobs (maybe this forces us to move with ease through transdisciplinary practices). This reality has brought forth a sort of freelance community that pours into a significant amount of work related to artistic practices. This is an imposed labour condition, one we are not always fully aware of, but which we must adapt to. In the context of neoliberal structures in which professional relations do not care for community or social responsibility, freelancing becomes an option from which to generate work being aware of context and labour conditions. "As figures of today's economic reality, mercenaries and freelancers are free to rid themselves of their employers and reorganise themselves as guerrillas"<sup>13</sup>, says Hito Steyerl upon analysing freelance work in a historiographical research that begins with the etymology of freelancer as a medieval mercenary. This type of work allows one to not carry out his or her artistic, curatorial or educational activities under continuous objectives

12. José Antonio Sánchez, "Emergencia del arte-investigación" available at: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826> (date of reference: 4/05/2015)

13. Hito Steyerl, "Liberarse de todo: trabajo freelance y mercenario" in *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, p. 140

and standardised structures. It facilitates the development of one's own methodologies and a constant review of social and political conditions from a more personal and critical perspective.

However, this method is materialised in most Spanish cases through precarious work conditions, due to a lack of regulations that adapt to these forms of work and to the use of this system as an alternative to hiring in many cultural institutions. María Ruido explained how this type of work is subdued to "conditions of extreme flexibility, emotional looting, mobility, insecurity or brutal rivalry that is typical of immaterial production, while at the same time, a complete deregulation of work/leisure time and a total confusion of the spaces meant for these separate purposes (especially if we carry out our work partly, or fully, at home) are imposed on our bodies and our lifestyles"<sup>14</sup>. Over a decade later, these conditions remain very much alive and have spread out to the entire community of workers in the cultural production field. Scholarships and production grants, as wells as sporadic jobs are the most extended means of income in our work environment. Alexander Rios' project *Nómada (Nomad)* articulates this uncertainty and the blurred lines between work and intimacy in the art world, as he takes part in the space and time of others in exchange for accommodation.

### Non-fiction.

#### The narrative and the performative

There is a literary genre linked to biography in which the author includes his or her investigation process as if it were yet another character. Following Juan Manuel Bonet's thoughts, we could name this genre the *quest*<sup>15</sup>. Works like *Limónov* by Emanuele Carrère, *Los Modlin* by Paco Gómez or *En Busca del Barón Corvo* by A.J.A. Simons are literary experiments in which the authors act as detectives, reconstructing the lives of their protagonists while revealing details from their investigation. Carlo Ginzburg, one of the major representatives of Microhistory, wrote that "The obstacles coming forth during the investigation are constitutive elements of the documentation, therefore they must become a part of the story"<sup>16</sup>. Microhistory originated in

14. María Ruido, "Mamá, ¡quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora" in *Precarias a la deriva, A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Traficantes de Sueños, Madrid 2004 p. 262

15. Juan Manuel Bonet, "La primera y más inolvidable de las quest" prologue by A.J.A. Symons, *En busca del barón Corvo. Un experimento biográfico*, Libros del Asteroide, Barcelona, 2005

16. Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, p. 372

Italy during the late seventies as a historical genre that unfolds in a similar fashion to *quests*, focusing on details of the story and how these can be researched and narrated, making a book out of what a different scholar might have deemed suitable for a simple anecdote or a footnote.

This reduction and approach to the core of a study is key to research art, which holds Hito Steyerl as one of its references. In her text “Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict”, also included in this publication, she tells us about *The Building*, a work that studies and modifies a Nazi-built construction. The German artist focuses her attention on a very specific element which she uses to delve into the country’s recent history. Analysing the building’s stones she speaks of the traumas and contradictions of European society. Steyerl writes that “the same stone can be described from the point of view of a discipline, which classifies and names. But it can also be read as a trace of a suppressed conflict”. This reference to artistic research as a means of searching and unveiling residue of past and present conflicts determines a great deal of the curatorial research we are invested in.

Carlo Ginzburg, *quest* writers and research artists reflect upon the relationship between research hypothesis and narrative strategies. The way in which the facts are recounted is fundamental and the stylistic formalisation of the research acquires a leading role. These processes and approaches become clear in Mexican artist Jorge Satorre’s work, noting Italian Microhistory’s methodologies among his main influences. The inclusion of research in the piece is one of the guidelines for *National Balloon*, where he documents a pilgrimage through the city of Los Angeles in search of the location where Chris Burden carried out his legendary performance, *Shoot*. Satorre presents drawings and photographs of his investigation, the places he visits and the people he encounters, as if each were a detective’s clue. The fragments that make up *National Balloon* are laid out on the wall, offering a sequence of events, locations and characters to the viewer. Will Eisner would call this sequential art (a term the comic book author and theorist used to describe his artistic format), fully determined by the reader’s role in choosing the pace and structure of the piece.

Narrative plays a fundamental role in the works of research artists, not as transmission of an elaborate statement, but from the communication and literary point of view. The formalisation of an investigation such as the one Paco Gómez carried out around the Modlin family, the one Hito Steyerl carried out around the Linz building, the one Satorre carried out searching

for Chris Burden’s trail or the one carried out by El Banquete on the story of the Pegasus in Legazpi roundabout. It’s a complex process but one that is clearly centered on the performative potential of storytelling.

Returning to the parallelism to Truman Capote’s case, we could state that these narrative forms which emerge from the research of context derive from a non-fictional artistic practice. Many formats allow viewing these investigations through different narrative structures. In representation, drawing exploits sequential structures, sometimes as documentation of a process, others as an inventory tool, and sometimes the sequence can even extend to imagining future events, as is the case in the work of Ignacio García. Installation art can sometimes work as reconstruction or repetition of environments that transport us to unknown urban spaces, as in Irene de Andrés’ project *Donde nada ocurre* (*Where nothing ever happens*), whereas Daños Colaterales always use this format to propose a space for reflection, for questioning.

Non-fiction art can also be explained with some premises of “social work”, a concept coined by Shannon Jackson<sup>17</sup>. The term identifies social works as originating from certain performative conditions in artistic practice such as transdisciplinarity, collaboration and interdependent relationships. They are defined not by homogenic aims but by a set of methodologies, viewpoints and ways of doing directed towards and owed to social structures. Performativity as a transdisciplinary action has disrupted the foundations of a great amount of artistic production that pursues objectual materialisation, which rarely seeks to be eternal but does intend to be a device for the delayed communication of that social practice. Jackson identifies a shift towards the political through this concept of performativity, which is meaningful to understand the references of a large segment of current artistic practice and perspective of many young artists, curators and other cultural agents.

This is why the performer-narrator’s stance is fundamental. José A. Sánchez explains “Research artists have learned from anthropology, but also from experimental sciences, that the neutral observer does not exist. Therefore one of their premises is to make that intervention effective deliberately, not in hopes of imposing a vision or a shape, but to produce a collaboration, a dialogue or an exchange”<sup>18</sup>. This is the case of collective El-gatoconmoscas or artists Núria Güell and Claudia

17. Shannon Jackson, *Social Works. Performing Art, Support Publics*, Routledge, New York, 2011

18. José Antonio Sánchez, “Emergencia del arte-investigación” available at: <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826> (date of reference: 4/05/2015)

Claremi. Their work in public space and the public sphere, through distinct methods and aims, generate and are inevitably informed by relations and affection. In most cases they work on creating situations, instead of influencing existing ones.

Theories concerning contextual art explain the importance of an artist’s engagement in the processes taking place in social and political situations. Experience becomes a critical element, and even after much thought and practice it continues to be the most troublesome aspect for conventional structures of art circulation. It is the force that scrutinizes presentation and reception modes beyond exhibition spaces, as well as inspiring a thorough investigation within them. Our personal exploration is focused on experimenting with formats that handle actions and uncertain results, programmed activity, designing workshops, but also considering the possibilities of an exhibition through its content and devices. Setting our attention on research, on work processes, allows exploring the context without the need for a round-ticket trip to the representative plane. Dealing with exhibited works as narrations of experiences, of worries and proposals, not just as products.

Taking into account the complexity of registering an experience, this publication intends to continue exploring the narrative possibilities of the investigations that make up *C.I.T.I.* rather than bear witness to the programme. The difficulty of passing on so many processes and anecdotes has led us to offer you an independent reading of the approaches and artistic researches we are most interested in. This publication is structured in three parts: first of all, the research projects meant to shed light on questions related to history and the memory of cities; introduced by Hito Steyerl’s article, we present those dealing with social and political dynamics that affect urban settings; and finally, the set of works focused on analysing specific locations in the urban framework, accompanied by Felicitas Sisinni Ganly’s text that presents the mediation proposals which have supported the project both inside and out of the exhibition space.

---

## PHASE 1 TIMES

---

### ANDREA CANEPA

*Todas las calles del año*  
(*All the streets of the year*), 2012-2015  
365 drawings. Ink and watercolour on paper

This series features a compilation of Latin American municipalities that are named after a date. Andrea Canepa has found a street for every day of the year and builds an almanac of geographic references through an intricate drawing process. The map and the calendar are connected as conventions to present historical time yet engage the viewer in personal time.

Andrea uses a limited colour palette to illustrate this calendar, homogenising diverse images while highlighting her approach to the case studies. She has been able to locate and visualise such a vast quantity of remote locations through online mapping and landscape photography tools such as Google Street View or Panoramio. Pictures on the internet build up a type of filtered information which is not always up to date, giving way to the interpretation of each place. Something similar occurs with the description and remembrance of past events through official historiographical presentation. The calendar includes varied anniversaries: official state-wide events or local episodes. This summary of images and stories brings forth a question in the meeting point of urbanism and history: how historical memory of a city is erected, which events are included, and which are left out.

Considering order as a construction and inventory as a format is a major part of Andrea’s work. She develops insistent processes through precise methodologies, as she did with *Inventory* (2013), comprised of 3,700 small drawings documenting the silhouettes of every stem, petal and leaf in a bouquet. Urban image is addressed in *Arquitecturas del futuro pasado* (*Architectures of future past*), 2015, where she organises science-fiction film frames that present cities of the future, placing them in chronological order from the present to the future.

This project was carried out thanks to the support of Fundación Endesa and Museo de Teruel.

### JORGE SATORRE

*National Balloon*, 2006  
Pencil on paper and slides

During his first years as an artist, Jorge Satorre was captivated by the origins of conceptual art. Interested in the examination of art history and the influence of other artists in his own work, he decided to travel to Los Angeles to investigate *Shoot*, a legendary performance from the early seventies that featured Chris Burden being shot in the arm. Satorre did not witness this performance as he had not even been born, but in September 2006 he hoped to meet the artist and revive the acclaimed action.



Burden speaks of primary and secondary viewers in regards to their direct relationship with the piece, depending on if they have witnessed the development of the performance or just heard it as a story. Satorre wished to transform his position as a secondary viewer and get closer to the piece. His first move, before flying to the United States, was to visit Antoni Muntadas, an artist friend of Chris Burden, in hopes of facilitating a meeting. Sadly, Muntadas told him that Burden wouldn't want to speak to anybody about *Shoot*. He rejected this piece from his early career, considering it a mere experiment, an early exercise. Satorre's approach to the research that was about to change, as he decided that tracing of the performance itself would be his target.

In 1971, Burden only allowed a group of approximately ten people to witness the shooting. He was interested in working with the idea of rumour and its possibilities. So once he had landed in California, Satorre decided to track the consequences of said performance, speak to witnesses, look for the space where it had taken place and in doing so, disrupt his role as a passive spectator.

Satorre's study on such a specific event in art history, paying attention to overlooked details in conventional historiography, is deeply connected to Microhistory, a branch of social history originated in Italy during the late 1970s. Influenced by the methodological approaches of this group of historians, Satorre laid out a thorough investigation that led him all around Los Angeles and, despite the numerous changes in the city, allowed him to meet and interview several people related to the event. He finally found the place where Chris Burden had been shot, in Santa Ana. The location currently holds a balloon printing business named *National balloon*, hence the title of the artwork.

Through drawings and photographs, the Mexican artist shares his pilgrimage through the city like a detective that hangs clues on his office walls. Far from a linear narration, what we see is the subjective documentation of an experience that intends to delve into the rumour produced by a historical event in contemporary art. Jorge Satorre's research turns into a medium that gathers the memory of a legendary event and modifies his relation to the past, by searching for the remaining traces of a meaningful performance in the ever-changing metropolis of Los Angeles.

### JAVIER CRUZ

*Spin off: positivo de nicho*  
(*Spin off: positive of a niche*), 2015  
Drawing, photography and video

On December 11, 2014, Teatro Pradillo held the opening of Playdramaturgia's *Liberté, Égalité, Beyoncé*. "A stage performance that draws from dance, visual arts, words and illustrated thuggery". These tools are used to approach the indescribable qualities of partying, death and youth. After an exhausting dance, Javier Cruz commences a monologue about an artificial mountain of dirt that can be seen from his house in San Blas. It is located in the perimeter of Madrid's biggest cemetery, La Almudena, next to the crematorium and is made up of soil dug out from its graves. Hence the spin off.

*Spin Off: positivo de nicho* is a long sequence of autobiographical pieces Javier uses to speak about the city and city life, from that space that is devoted to death. Through drawing, he has calculated a possible development of the mountain thanks to the soil that would be excavated from the ground to hold his body. The piece includes a series of photographs taken from the top of the heap at the artist's eye level, a future height for the mountain. Vision, viewpoints and blind spots determine the observation of urban spaces, and the starting point for any artistic research. To contemplate and make up for these visual limitations, the audiovisual piece in the artwork was made collectively. The artist collaborated with Jorge Anguita, Paulina Chamorro and Fernando Gandasegui, who compensated Javier's blind spots.

On March 21, 2015, Jorge, Paulina, Fernando and Javier invited us to the cemetery as a spin off to this video, in *Spin off: los puntos ciegos* (*Spin off: the blind spots*). We were led from Centro Centro to the the video's out-of-plane location, where the tale continued.

### FRANÇOISE VANNERAUD

*Madrid and Barcelona* from the series *Territorios de la mente* (*Mind territories*), 2009-2014  
Collage, paper on wood

*Madrid and Barcelona* are two of the five pieces that comprise the series *Territorios de la mente* in which Françoise Vanneraud considers the relation between remembrance and territory, and the possibility of perceiving a place through the memories of the people that once inhabited it. The two collages are made up of the voices of hundreds of individuals that participate in this proposal where the artist, as she frequently does, works with the possibilities of maps, accumulation and the way landscape collects the footsteps of the individuals that walk through it.

The series began with Madrid when Françoise had just arrived to the city, barely knowing it. Instead of the standardised information that conventional maps have to offer, she thought of this exercise as another path to get her bearings in a new city, through a map of intimacy. For months she would ask people to send her letters or messages through the project's website with sentences about the street they lived on currently or had lived on before.

Inspired by Italo Calvino's *Invisible Cities*, the project expanded from Madrid to Barcelona, Paris, Nantes and Algiers. Feelings, descriptions and experiences printed by the artist comprise polyphonic maps where streets and their names have been replaced by inhabitants' memories.

Territory as a space for life and transit, and how these elements shape it, is a recurring idea in many of Françoise's works. One of her latest pieces, *Travesía* (*Voyage*, 2014), represents the topography of a frontier between France and Spain over a path of tiles that are destroyed as the visitor walks over them. In this way she presents how landscape is determined by human actions, gathering events and milestones. In *Territorios de la mente*, those changes are materialised from personal thoughts and souvenirs that rebuild a location's memory.

### EL BANQUETE

(Alejandra Cinque, Raquel G. Ibáñez, Antonio Torres and Marta van Tartwijk)  
*Obra Pública* 1898-2015  
Public Work 1898-2015  
Publication, installation and action

*Obra pública* started with curiosity towards a sculpture covered in sackcloth on the roundabout in Legazpi. A marble Pegasus that was once part of an ensemble sculpted by Agustín Querol in the late nineteenth century for the rooftop of what was then the Ministry of Development. A metaphor of our nation's progress. It's busy history became the subject of an investigation carried out by art collective El Banquete. From Madrid, Barcelona and London, they researched through the internet, news archives and a number of conversations with different agents related to the flying horse. Conservators, neighbours, activists, politicians and taxi drivers shed light on the life of a sculpture that has been closely linked to the political and urbanistic ups and downs of Madrid. This historiographical investigation combines archive work and oral transmission to connect the dots of the story and grasp important events in the past and present of the city.

Before being elevated to the rooftop of the building they had been designed for in the early

twentieth century, the sculptures made an appearance in Arturo Barea's book *La forja de un rebelde* (*The forging of a rebel*). Almost a premonition, Barea writes: "Querol's sculptures that would later conclude the façade, lay now in pieces on the hills, each fragment wrapped in sackcloth; horse legs or giant female bodies, sawed in chunks like the victims of a horrendous crime."

The ensemble was taken down from the Ministry in 1975, after a wing fell to the street and the deteriorated artwork was considered a risk to passersby. From this moment on the sculptures began a pilgrimage through numerous locations in the city. The sculptures rested upon parks, warehouses, squares and roundabouts; sometimes as a group, others separately and sometimes in pieces. El Banquete has recovered their history with *Obra pública* and pondered about their fortune, an ill-omened fate unavoidably linked to the city's construction works and its leaders' whims.

The research is materialised as an installation, a publication and an action in the Legazpi roundabout. There, viewers are carried in circles on a bus surrounding the Pegasus, while a performer reads a text that was written by the artists. This is how El Banquete deals with matters related to historical memory, souvenir, tourism, public art and the political background that defines them.

### LOS HIJOS

(Javier Fernández Vázquez, Luis López Carrasco and Natalia Marín Sancho)  
*Enero, 2012* (*ó la apoteosis de Isabel la Católica*), 2012  
*January, 2012* (*or the apotheosis of Isabel la Católica*), 2012  
Video, 18'

How to document a city, the city you live in? Javier, Luis and Natalia, members of Los Hijos collective, are filmmakers and reside in Madrid, yet none of their works until early 2012 had been filmed in their city. That was when they posed a challenge for themselves. Their initial idea was to make a series of short films about Madrid and the crisis context, focusing each of them on a distinct layer of urban reality. After several exercises and approaches the piece turned into a separate project, setting out to analyse the touristic image of the city. They found the answer to their initial question in the shapes and tales of tourism and its connection or lack thereof with the places it spoke of.

To address this matter they pondered several paths, such as the cinematographic adaptation of a traveller's guide with filmmaker duo

Straub-Huillet as a methodological reference. They finally decided to buy tickets for a tourist bus line that traverses Madrid, an anthropological experiment for any local resident. In contrast to the official statements that these guided tours offer, they filmed scenes of different

, observations of urban scenes from a fixed shot. The consecutive display created by triumphant historical statements or football team Real Madrid's record book of victories is contrasted against the daily routine of local *castizo* bars.

*Enero, 2012 (ó la apoteosis de Isabel la Católica)* is accompanied by a small publication titled *Last Stop That Town*, an unorthodox approximation to Madrid's urban reality. It gathers comments made by Youtube users under a video titled "MADRID Capital de España", featuring aerial images of the city originally broadcast by regional television. The comment box for this video is an example of the ways users in this sort of platforms express themselves. The recording holds divergent opinions, advertisement messages, discussions and even some incomprehensible conversations, due to the moderating system's comment removal.

Artworks by Los Hijos are set along the premises of experimental film, video art and ethnographic research. In this case, the centre of their study is their immediate surrounding and social context. A here and now that they present through documentary film and formal experimentation. This type of work has been present in the collective throughout their educational and curatorial practice on urban space study, in experimental film; and the representation of Madrid through different audiovisual genres. It also connects with their latest full-length film, *Árboles (Trees)*, which deals with the colonial presence in Equatorial Guinea and portrays bedroom communities surrounding Spanish metropolises.

## AESTHETICS OF RESISTANCE? Artistic Research as Discipline and Conflict

Hito Steyerl

The original English version of this text is available at:  
<http://eicpc.net/transversal/0311/steyerl/en>

---

### PHASE 2

## RESISTENCES

---

### ELGATOCOSMOSCAS

*El evento es fuera (The event is outside)*, 2015  
Installation

**E**lgatoconmoscas is an action collective proposing situations that question predominant conventions about urban spaces. The exact number of members in the group is undisclosed, but ample enough to allow their projects to have been self-financed and self-managed since 2007.

*El evento es fuera* presents a series of interventions carried out by the collective between 2011 and 2013. Consisting of three projects that are part of a wider investigation, *Latinoamérica-go.es*, developed in collaboration with Colombian collective Arquitectura Expandida, and based upon the uses of public space and its reinstatement as a place of cohabitation. Several actions by Elgatoconmoscas approach Latin American forms of leisure that take place in Madrid, through an empirical field research. Interested in the self-management of leisure, strategies to recover public space and the life that develops around them, members of Elgatoconmoscas chose to participate in these dynamics in order to understand them in depth, support them and shed light on the difficult conditions they find themselves in. Not only is there no institutional support for them, they also tend to be suppressed.

The first facet to be noticed was that of street vendors selling food, present in many neighbourhood encounters in public spaces. Elgatoconmoscas invested the budget from Museo de América's project *Museos y Modernidad en Tránsito* to order a baby carriage that had been transformed into a barbeque grill. This type of device is regularly employed in Madrid parks to make food preparation and informal sale eas-

ier. It was exhibited in said museum during the spring of 2012 and several discussions were programmed to address how cultural practices can be managed in urban space, as well as issues related to "folkloric racism".

The second project focuses on "ecuavóley", a major sport (alongside football and basketball) which is played every weekend in Madrid. The playing fields where the games take place take up over 25,000 square meters of the city. Having its own federation in Ecuador, this variation of volleyball is played by three players on each team. They needn't rotate positions and can hold the ball in their hands momentarily to cushion its force. Ecuavóley is played with a specially hard football, the Mikasa FT-5. During the summer of 2012, Elgatoconmoscas bet the fee they had acquired from another exhibition at the Sala de Arte Joven on their own ecuavóley team.

The collective also experienced the many diverse cultural dynamics of Dominican neighbours who live in "El pequeño Caribe", the surroundings of Tetuán and Cuatro Caminos by visiting their hairdressing salons. Some time later, Elgatoconmoscas participated in a summer programme at Matadero Madrid and took the opportunity to invite the artistic community and general audience to share a Dominican themed day there. This was a way of communicating the institution with its neighbours from El pico del pañuelo colony in Legazpi. The event began by eating "picapollo" and visiting hairdressers for a change of style, later dancing in local clubs. Tu Francis and his band played a merengue and bachata concert inside the arts centre. Due to the scarce budget for the event, the collective paid Tu Francis back by making the music video for his song "Tristeza" ("Sorrow").

These mostly festive actions are a powerful tool for questioning the categories that regulate leisure, public space and current urban transformations. *El evento es fuera* tries to show the magnitude and possibilities of these activities and their communal potential.

### NÚRIA GÜELL

*Intervención #1 (Intervention #1)*, 2012  
Installation

**N**úria Güell's work examines the borders of legality, analysing the ethics of institutional structures to detect power abuse according to established legislation and dominant morality. By researching how these structures operate, she designs strategies that use certain privileges of the art world and forms partnership with different allies to produce artistic operations that identify and subvert power relations.

In 2011, the Spanish government carried out 58,241 evictions. 23.5% of them took place in the Comunidad Valenciana. Banks are not allowed by law to buy evicted housings for less than 60% of their price, but they usually skip this limitation by creating other legal entities, such as companies or foundations, then buying the houses in auctions for a lower price. Núria imitated said process in 2012, establishing a co-op with a group of collaborators in order to hire a construction worker. His job would then be to detach the front doors of houses bought during bids by Caja de Ahorros del Mediterráneo, after the mortgage operation that had evicted the families who lived inside. This form of contracting guaranteed impunity for the worker. Also, the people who stood as the cooperative's board were insolvent, so they would not be able to face any possible fines. This way, the co-op became a legal umbrella under which *Intervención #1* could be carried out. The title of the artwork refers to the name that is given to the injection of public money into bank entities.

Upon pulling out the doors to those homes, they became open for public use. The potential new inhabitants of the houses, whose doors and written address are shown in the exhibition space along with the cooperative's legal documentation, could not be accused of forceful entry. They had never forced the lock.

Núria's work sheds light on this type of entities and their lack of responsibility, in spite of how banks have been rescued with government funds. In the years prior to *Intervención #1*, CAM had grown exponentially. However, the end of the real estate bubble saw it intervened by the State for 5,800,000,000 euros.

### LEFT HAND ROTATION

*Museo de los Desplazados*  
(*Museum of the Displaced*), 2010-2015

Digital platform, videos, photographs and publications.

**L**eft Hand Rotation is an artistic collective born in 2004. They carry out experimental projects in different formats and media: video, installations and urban interventions, walking on the border between art and all other channels. The collective has an array of collaborators so it can grow and adapt, always through their anonymity. They have a strong presence on the internet, mainly through their website [www.lefthandrotation.com](http://www.lefthandrotation.com) which serves as a platform for publishing and dissemination of their projects and as a display and tool for other creators. The *Museo de los Desplazados* ([www.museodelosdesplazados.com](http://www.museodelosdesplazados.com)) is a collaborative platform that gathers all the materials produced

through their workshop project “Gentrificación no es un nombre de señora” (“Gentrification is not a lady name”), which revolves around processes of gentrification.

Gentrification is a process of urban transformation in which the original population of a sector or deteriorated neighbourhood affected by poverty is progressively displaced by another with higher purchasing power, as a result of strategic urban space reassessment programmes. *Museo de los Desplazados* comes together with the participation of local collaborators who shape this vessel with their records, its unique value being the personal and undocumented experiences that each person lives in the process. Every city or area has its specific features and maintains its independence in order to reach its own conclusions. These elitization processes differ in each context, just as Left Hand Rotation’s workshops do at each location, in collaboration with neighbours and associations.

The result of the workshops is just as varied, giving way to a vast catalogue of interventions, videos, publications, etc. The collective identifies the archive format (having rejected its aspiration to become a totalitarian definition of displaced elements and typologies) as a tool to approach and empathise with everything that is lost in processes like gentrification, the emergence of selective spaces and social segregation.

As well as workshop results, *Museo de los Desplazados* registers actions and artworks by other groups and artists that wish to contribute to this project with their own experiences. Instead of producing closed communities, the museum presents itself as an open and incomplete platform, continually developing and essentially collective in its nature.

## IGNACIO GARCÍA SÁNCHEZ

Series *Escenas de una revolución aun por venir* (*Scenes of a revolution yet to come*), 2012

Ink, watercolour and gouache on paper

*Acusados de delitos económicos ante la justicia popular* (*Accused of economic crimes before popular justice*), 60 x 80 cm

*Prófugos de la ley* (*Fugitives*), 50 x 40 cm

*Sesión de la Asamblea Constituyente*

(*Constituent Assembly session*), 70 x 100 cm

*Inspección y clausura de un centro de trabajo precario* (*Inspection and closing of a precarious work centre*), 80 x 60 cm

*Centro de Educación Primaria*

(*Elementary Education centre*), 50 x 40 cm

Observing and analysing the worldwide riots that took place during 2011, Ignacio García Sánchez produces this series of drawings to try and shape some of the propositions they created. Instead of using the photographic and audiovisual register that invades representations of these events, he suggests imagining possible situations, results of an emancipating movement that has modified contemporary socio-political paradigms. Each drawing in the series deals with an area related to social organisation and how it could be transformed.

These are speculative images that take over a collective imagination of scientific rigour. By mixing several techniques, Ignacio sets a visual code that identifies the agents and fundamental conditions of those possible transformations: the ink outlines unfinished urban scenarios, following the architectural standard of western cities; watercolour presents the disruptive events that lay foundations for the new system; and gouache is used to inform the ideas and concepts developed in this primitive stage, yet to be shaped.

Ignacio’s work is often placed in the viewpoint of science fiction, a genre that is defined by its potential for analysis of social and political changes. Without identifying characters or places, several of his works build strange contexts and hold incomprehensible events according to current conduct codes and power relations. Impersonal missionaries and unknown indigenous people run into astronauts in a mysterious space-time: *Alliance of Civilization* (2009). This science-fiction aesthetic is sometimes structured as historical analysis of the future; like in the series *Rewriting the 21st Century* (2013), which presents international conflicts and events of a near future. All of these artworks hold a strong narrative nature which seems to collect universal tales in a single vignette.

Urban collective imagination also plays an important role in another one of his series. In *Alternative Monuments* (2013-2014), Ignacio employs the meanings and values of monuments to project effigies and public sculptures in commemoration of events and personalities that never wrote the official history of humankind.

## MARÍA SALGADO Y FRAN MM CABEZA DE VACA

*Estábamos. Venía* (*We were. It came*), 2015  
*Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo* (*Before our world expires, let’s write it down*), May 23, 2015

Audiotext

*Estábamos. Venía* is not fully an object, not remotely a plastic one, instead it serves as a scenery for something that isn’t quite performance or theatre. It also isn’t just a sound or just a text but actually an audiotext: it is made up of the listening to the tongues that speak of noise and orality. *Estábamos. Venía* is a sound installation, as well as the stage for an action yet to come. It is a situation in waiting, one that precedes a coming transformation, like the sound it casts and that has grown progressively for two months inside the exhibition space. *Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo* is the performance that activated this device when the noise invaded the space, on the last day of C.I.T.I.’s second phase.

*Estábamos. Venía* is part of *Hacia un ruido* (*It made a noise*), a research zone that Fran and María inhabit since January 2014 and that they will complete in December 2015. Its shape and format shifts with each step, making *Hacia un ruido* the title of an ongoing investigation, a text piece, a *plaque* and a heterogenic recital. María is a low-tech poet and Fran is a musician and composer. Reading and electronics meet in their research, with poems that come from the gazes and linguistic experiences that can happen in any city, and that specifically took place in Madrid, with poems by other poets, with inverted rap, in an attempt to transfer and treasure the political experience of recent years in this city. “*La experiencia de no caber. Ese desborde. El exceso. Hacia un ruido. Como si. Fuera. Un mundo entero.*” (*The experience of not fitting. That overflow. The excess. It made a noise. As if. It were. An entire world.*)

*Hacia un ruido* has taken them to many industrial units and art centres: Espacio Naranjo (Madrid), El Arsenal (Cordoba), Hangar (Barcelona), 16 Beaver (New York) and CA2M (Madrid), with formats and experiences that mutate in each phase.

*Estábamos. Venía*

Audiotext: María Salgado and Fran MM Cabeza de Vaca

Vinyl record audio editing:

Kamen Nedev / Acoustic Mirror

Production assistance: Rubén García-Castro / Astrolab

Table for noise making:

El Afilador (Jesús y María 28, Madrid)

The vinyl records were produced thanks to a grant by

HIAP / El Ranchito (2014)

*Hacia un ruido*

Audio, Text, Audiotext:

Fran MM Cabeza de Vaca and María Salgado

Political posters: Kiko Pérez y María Salgado

Plaque edition: Rubén García-Castro / Astrolab / La Lenta

Vinyl record edition: Kamen Nedev / Acoustic Mirror

Table for noise making: El Afilador

Photos: Julio Albarrán

Tour posters: Jonás Murias

English translations: Elia Maqueda

## DAÑOS COLATERALES

*Muchas maneras de matar* (*Many ways to kill*), 2015

Installation and panel discussion

Evictions have risen at an exponential rate in recent times, reaching 68,071 in 2014. Losing one’s home will often end in death, but generally the reasons behind suicides are difficult to determine, despite it being the number one non-natural cause of death in Spain (ten daily suicides). The subject is taboo, not being addressed clearly or efficiently by the media or the government. Art collective Daños Colaterales has gathered the dates of suicides directly related to evictions since 2010. Their installation brings forth the question of responsibility for these deaths and proposes a setting from which to debate these issues.

Daños Colaterales’ projects always begin with a meticulous investigation and documentation process on matters surrounding the current social and political system, frequently through historical scrutiny. They analyse each case study in depth to later present spaces for reflection, using different artistic and political tools. In a case as obscure as this, it is key to collaborate with unofficial groups that can solve the information void.

On April 16, 2015, the artists put together a meeting with representatives from Plataforma de Afectados por la Hipoteca Madrid and Psicólogos Sin Fronteras Madrid, Nilda Risueño and Erno Parra respectively, who explained their organisation’s psychological assistance towards people suffering from economic problems. Collectivization and mutual support amongst people in these groups is proving to be crucial to build knowledge and empowerment in the face of legal mortgage processes they are suffering from.

The title of the piece comes from the verses of Bertolt Brecht:

*There are many ways to kill.*

*They can stab you with a knife in the gut,*

*keep you from your bread,*

*not cure your disease,*

*lock you up in an unhealthy home,*

*push you towards suicide,*

*torture you to death through work,*

*ship you off to war...*

*But few of these things are forbidden in our state.*

## WHY DO WE CARRY OUT MEDIATION IN C.I.T.I.?

Felicita Sisinni Ganly

The mediation project was conceived as a crucial element in the curatorial research for C.I.T.I. (*Centro de Investigación Técnica-mente Imprevisible*). This was due to the team's interest in educational processes and the challenge of implementing them in a venue that lacked a long-lasting educational structure. This embryonic link between curating and mediation probably allowed us to determine the areas and limitations of each practice, searching for working formulae that would adapt to the team's aims.

Why is it so rare to find mediation programmes in these kinds of spaces? Those who know the Sala de Arte Joven are aware that it is not well known among the local community, bound to reach an audience within insular art circuits. It is a place where temporary exhibitions are shown throughout the year in order to highlight and promote the work of artists, a window reserved for contemporary art meant to boost young professionals towards arenas of wider recognition.

As we did not know how the venue functioned, nor understand its relation to its surroundings or the nature of its usual visitors, we thought it would be convenient to question the validity of an educational programme and the position it would take alongside the curatorial statement. It's important to specify that C.I.T.I. stems from an exhibition format determined by the call for submissions of the Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. Thus, the mediation project follows the exhibition. However, it does so with new aims and priorities, agreed by the curators and educators, interfering with the situations and settings that would inevitably modify the course of the investigation<sup>1</sup>.

Collaboratively developing the mediation's approach and assuming group responsibility of searching for interaction with the local community and bringing forth dynamics from the space outwards, widened the limits of our practice in several directions. On one hand, it helped us explore different methodologies and work structures within and beyond the team. On the other, it provided a double dimension to the exhibition space, which then turned into a test area<sup>2</sup>, in which to embrace audacity and doubt in order to

make progress in the investigation. Daring to play through learning is perhaps what we have been doing all along. Experimenting, taking on the theory and breaking it into a thousand pieces to make it ours, to find a method for here and now.

Why did mediation seem necessary for this project? From the start, we considered the intervention of education as an essential strategy and practice to keep feeding the critical reflexivity that surrounds the project. On one hand, we wanted mediation to work as a strategy that facilitated the dismantling of presented discourses, and allowed interpretation from other viewpoints. We discussed the necessity of holding open talks and workshops that would help investigate other perspectives from which to consider what was happening both in and out of the space. On the other hand, we established mediation as a practice that could generate means of knowledge far from tradition, experimenting with methodologies and collective forms of work.

This role finds its roots in museum and exhibition programmes linked to activism since the mid-seventies, where some educators chose to highlight the problems of power relations in the art world and search for alternatives. As Felicity Allen points out in her text "Situating the Gallery Education", it was artistic practices connected to liberation movements from the 1960s and '70s, especially those linked to feminist movements, that planted the seed of an anti-establishment practice inside the exhibition space<sup>3</sup>. A tradition closely bound to questioning how knowledge is produced and by who, hoping to bring art out of the exhibition space and produce other forms of relating through participation and creation.

When bringing these practices to our own context, we decided to center our investigation on two main points: on the one side, within the format and procedures we would manage during our tours, and on the other the possibility of creating other dynamics within the environment, our work with the local community and our need to bridge the gap with other action groups in the neighbourhood of Prosperidad<sup>4</sup>.

But whose necessity was it that pushed us to occupy that position? Taking a critical stance made us consider who this project was valid for and how, as well as what methodology we should carry out in the educational programme. We realised that the tours and the work with local groups were completely different experiences.

1. Education's relevance in museums and exhibitions has been defended in the latest decades mostly in relation to the Postmodern shift. John Reeve and Vicky Woollard, V, "Museum learning and programmes" in *International Handbook of Museum Studies*, Volume 4, London, Wiley-Blackwell, 2013.

2. Martí Manen, *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]*, Consonni, Bilbao, 2012, pp. 99

3. Felicity Allen, "Situating Gallery Education", Tate, London, February 2008, pp. 2. Available at [http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education\\_0.pdf](http://felicityallen.co.uk/sites/default/files/Situating%20gallery%20education_0.pdf) (April 20, 2015)

4. We mention Prosperidad for it has been the neighbourhood we have emphasised our efforts on. However, the Sala de Arte Joven is surrounded by others we are also open to collaborate with.

And so for each of them the principles, aims and expectations should be negotiated separately.

We decided to start by offering guided tours in the space, and work on the most current educational format to dismantle traditional forms of legitimization through experimentation. We hoped to understand and evaluate, as best we could, how to encourage learning that were useful and long-lasting. We were interested mostly in assisting visitors, most of whom desired to leave with a clear idea about the artworks and do so in a specific timeframe<sup>5</sup>.

We tried to achieve these goals using strategies from the constructivist school of thought<sup>6</sup>, where both educators and visitors share in the learning process and produce knowledge collectively. This approach connects to education theories established in the 20th century based on experience as the centre of learning. Theories by Dewey, Piaget or Freire highlight learning as a process that originates from one's own beliefs and ideas that evolve when found in conflict with others and with their surrounding. It is a holistic learning that includes senses, behaviour, perception and that is in constant reconstruction during our lifetime<sup>7</sup>.

Based on this line of thinking, we tried to create situations where ideas and feelings would bring up agreements and disagreements towards the exhibition's content. For example, it has been very useful to elaborate activities that introduced some issues through open conversation, play or exploration of the artworks in an individual or collective way. Thus generating slightly different ideas with each tour, feeding off previous experiences and interests of the individuals in each group.

Generally speaking, the guided tours were greatly appreciated by our visitors. Comments during the process and latter evaluations indicate that participation leads to significant learning<sup>8</sup>. Visitors were enthusiastic about being

5. Carmen Mörsch determines that guided tours are a format in which the interests and expectations of several groups converge: the institution, the curators, the educators and the visitors. It is often expected for the educators to deal with them all, a nearly impossible task according to her. Carmen Mörsch, "Contradecirse a uno mismo: La educación en museos y exposiciones como práctica crítica", in *Trasductores: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero, Granada, 2012, pp. 39

6. Hein applies constructivist pedagogy to develop a significant learning experience in museums. She focuses on the big question: how to turn visitor's obvious enthusiasm into an activity that signifies a true commitment and an integration that encourages growth. George Hein, *Learning in the Museum*, Routledge, 1998, pp.3

7. Alice Kolb and David Kolb, "Learning Styles and Learning Spaces: Enhancing Experiential Learning in Higher Education", *Academy of Management Learning and Education*, Vol. 4, No 2, June 2005, pp. 194

8. During the exhibition's first phase we handed out post-tour questionnaires. Two thirds of the visitors noted that they learnt more by listening and talking with others, through participation.

given the chance to interact with the works, and develop their constructive and narrative imagination, observation and analysis of contemporary art. And most of all, I believe we all learnt a great deal from the different arguments that can be brought up depending on who attends, as well as the multiple linguistic levels that inhabit the exhibition and the richness of a learning based on integration and respect towards diversity<sup>9</sup>.

During the tours we acted as hostesses, waiting to welcome visitors, but upon working with the local community we realised that we would need to occupy the opposite position. We did not know the neighbourhood and would need to go out and show interest towards the things that took place there to understand our own usefulness, and to contact other spaces and cultural associations. From this starting point we realised that it was us, curators and educators, who needed more from these groups than they did from us<sup>10</sup>.

Although the collaboration and exchange process is still ongoing, at this point of the project we can begin to reflect on some of the lessons learned from our investigation. During these first few months, the mediation process was determined in collaboration with existing work groups. Some showed interest in the project but gave up when not being able to find ways of using the space or setting up a long-lasting project<sup>11</sup>. Others continue their relationship with us, developing different kinds of collaborations.

It is important to note that time is needed to establish trustful relationships capable of strengthening these types of collaborations. And it's not always easy to manage them in parallel to a traditional exhibition programme. It was probably the flexible research setting and the team's commitment that allowed us to somehow reshape and create events in and out of the space that uplifted these relations with the local community.

Collaboration with the Escuela Popular de la Prospe<sup>12</sup> and their neighbourhood history group has been one of our most rewarding experiences. Given how this association works, it was fairly easy to establish a horizontal collaboration, which aims each group had and what the timeframe for a col-

9. So far we have collaborated with several associations by organising activities to widen the interpretations and uses of the space and the exhibition, working towards integration of people with different abilities.

10. Bernadette Lynch, "Whose cake is it anyway? A collaborative investigation into engagement and participation in 12 museums and galleries in the UK", Paul Hamlyn Foundation, London, 2011. Available at: <http://www.phf.org.uk/downloaddoc.asp?id=547>

11. This is the case of Ecos du Sud association, a Galician NGO that offers employability workshops for immigrants in Madrid.

12. La Escuela Popular de Personas Adultas de Prosperidad is a social and educational project that has been working in a self-managed system since 1973. More information available at: <http://prospereisiste.nodo50.org/>

laboration could be. Now that a few months have passed we can look back and recall situations and learning projects of a dialogical nature, where a very valuable exchange of resources and knowledges took place. Artists, curators, educators and collaborators from different areas have worked closely in the execution of seminars, workshops and situations that enrich both cultural processes.

The process of finding collaborators to share experiences, resources and knowledge has been key in our project, even before starting. Back then, it helped us to count on the aid and availability of Pedagogías Invisibles and their mediation experience during the exhibition *Hacer en lo cotidiano (To do in the everyday)*, helping to bridge the gap and forced disconnection between the projects that have taken place in this space and understand its limitations. This is why we dare suggest the benefits of a platform where the lessons learnt in previous projects can be passed on, maintaining the structure's intermittence and diversity. This could be a way to reinforce the identity and position of the Sala de Arte Joven as a wider and more plural space for collaboration, exchange and reference. This may be one of this text's goals, in an attempt to bear witness for future projects.

We could finish saying that C.I.T.I. is not only an exhibition and activities programme, but also a research platform for the lessons that emerge from them. It is a project where mediation is conceived to not just pass on a series of contents, but to experiment with the production of situations and of knowledge through mutual exchange and participation. Mediation helps us approach the exhibition from a critical viewpoint and even step out of it, establishing a collaboration with those interested in doing so, and extending the limits of the practice to unpredictable places. Until it reaches its end, the research keeps evolving through the initiative and constant evaluation of those who are participating and growing with it.

---

### PHASE 3

### PLACES

---

#### ALEXANDER RÍOS

*Nómada (Nomad)*, 2012-2015

Experience

"Will trade lodgings for artistic work, intervening the time and space of the people who accommodate me".

Since November 2012, Alexander Ríos lives as a nomad from home to home, town to town, city to city. He arrived in Madrid to study a master's degree, supported by the Colombian government. Once finished, he wondered how to keep on living in Spain by means of his work as an artist. This intention became his final master's project, under the title *Sobre vivir del arte* (a word-play on "survive through art" and "on living through art") and tutored by his teacher Selina Blasco. He found that trading could be a way to turn his artistic work into accommodation. He began offering this exchange to people he knew, hoping to pass a few months until his situation changed; however the group of people interested in participating in the project slowly grew, inside and out of the country, and it ended up becoming his way of life.

*Nómada* is thus an experiment that derives from the specific needs of a vital and historical moment, determined by social, political and economic context in the city of Madrid. The project analyses domestic space in relation to the dichotomy between the intimate and the public, in the intersection of work space and the specific conditions that surround artistic practice. It brings up several issues around forms of relation, affection and economy from a current and generational viewpoint.

Alexander's work focuses on encounters, creating experiences and sharing processes. He generates these experiences using his body, voice, language and found objects, to be combined within performances and installations. He employs simple materials that can be moved and recycled with ease. He is interested in the constant dialogue between art and everyday life, as well as the social function of art inside a capitalist society.

But how to exhibit an experience? For the inclusion of *Nómada* in C.I.T.I., Alexander lays out a workspace with a fixed schedule, developing his activity in the Sala de Arte Joven from Tuesday to Friday during the space's opening hours. Each artist that participates in the programme receives a gross amount of 1,000 euros, which turns Alexander into a "mileurista" (a Spanish term describing the frequent low income of over-qualified workers) during the first month of the exhibition. His workspace, under the name *Lo posible (The possible)*, presents the project as a whole while allowing Alexander to continue the artistic working dynamics he develops in the houses that host him.

#### CLAUDIA CLAREMI

*Junta de vecinos (Salitre 22, Guillermo Rolland 3, Avenida de América 13)*, 2014-2015

*Neighbourhood council (Salitre 22, Guillermo Rolland 3, Avenida de América 13)*

Installation. Book, photographs and documentation.

*Junta de vecinos* presents three projects by Claudia Claremi that lay the foundations for her "neighbourly art" (arte vecinal). This artistic investigation revolves around urban questions related to the history and present of certain buildings and their inhabitants. The project includes two finalised projects, *Salitre 22* and *Guillermo Rolland 3*, as well as a work in progress that studies the buildings surrounding the Sala de Arte Joven and its residents.

Claudia's work flows between the collective and the personal. Part of her research is focused on the experiential value of that which is tangible. Some of her projects are based on gift giving and the study of this gesture's possibilities. She mostly works within two fields: that of reality itself, interfering with it and assuming the results, and that of narrating the events that have taken place, editing and presenting information through images, text, video or audio.

In *Salitre 22* Claudia portrayed her building's community through neighbour's personal objects, presenting an exhibition filled with objects she had borrowed from them. Each article corresponded to a different house and had been chosen for loan by its owner because of its emotional value or relevance. A written explanation of the object's story accompanied each of them, turning the exhibition into a group of portraits of the building's inhabitants. This project was set in the context of Los Artistas del Barrio, an initiative that takes place in Lavapiés (Madrid), and ended with a meeting of all the neighbours, who culminated the exhibition by retrieving each of their objects personally.

For *Guillermo Rolland 3*, Claudia collected anecdotes about the past and present of the building, investigating its history, observing the spaces and meeting the neighbours. Located in the centre of Madrid, this noble property was built in 1859 and the profile of its tenants has transformed as time passed. The information she obtained frequently connected with the historical development of Spain and its society. The research was formalised as a journal with pictures of common areas, extracts of recorded anecdotes and information from external sources. This project was a part of the exhibition *Andar por casa (Around the house)*, curated by Beatriz Alonso for *Salón*, a domestic exhibition space located in one of the building's own flats. For the duration of the exhibition, Claudia asked permission to borrow the plant that decorated the building's hallway. The plant represented a suppressed yet present conflict in the community at the time: each day someone would urinate in the pot, yet nobody knew who. Its presence in the exhibition promoted curiosity on this and other related events of the building's day-to-day,

simultaneously forcing a temporary shift in the hallway's usual appearance.

In the context of C.I.T.I.'s third exhibition, we proposed that Claudia carried out a "neighbourly art" project in the buildings surrounding the Sala de Arte Joven. This process allows her to study the relationship between the space and the people that live closeby, while putting some of the project's premises to test through Claudia's methodology and experiences.

#### GUILLEM JUAN

*Cartografías del abandono (Cartographies of abandonment) #3, #4, #5, #8, #9*, 2011-2012

Pencil, pen, acrylic, vinyl and oil on paper

3, 4, 5: 150x100 cm

8, 9: 40x40 cm.

Guillem Juan's work focuses on the representation of space through the hybridation of disciplines, occupying a place between architecture and artistic production. Issues related to memory and power dynamics that are established through architecture, emerge from traditional planimetry through drawing. This is Guillem's essential tool when subverting the language and graphic systems of architectural representation. Transparencies, rotations, superpositions, combinations of different perspectives and the projection and deconstruction of shapes help him develop impossible structures that refer to non-places, counter-spaces, utopian and surveillance structures.

*Cartografías del abandono* is a series of drawings that stem from architectural studio projects that were never built. Guillem takes over their frameworks, emphasizing certain pre-existing structures and producing new axonometric projections. His buildings are in constant flux. The lines and planes that inform them tend to expand. Guillem does not place viewers in front of an architectural plan but inside an ordered explosion that alters their relationship with the space. Systems of forces collide to produce new realities. The result of this work is a manipulated plan that develops a non-existent yet documented reality. Thinking of the architectural plan as a rational representation of space, this work dynamic compares materiality with imagination to configure spaces of doubt in which to reflect about architectural project's conditioning and the spaces they produce, the ones we inhabit.

His series *Heterotopías* (2013-2015) continues with the investigation considering Michel Foucault's principles on "other spaces". This series focuses on a specific building typology: the theatre, a place devoted to representation. By comparison, fiction deals with matters of reality.

## IRENE DE ANDRÉS

*Heaven, 2015*

From the series *Donde nada ocurre*  
(*Where nothing ever happens*)

Installation, engravings and video.

“Heaven is a place, a place where nothing, nothing ever happens”. So says the Talking Heads song that shares its title with Irene de Andrés’ series: *Donde nada ocurre*. A project that collects the memory of abandoned or temporarily shut down nightclubs and party venues in Ibiza, the artist’s homeland. Each of these spaces represents a different kind of ruin, working independently as a specific piece for each chosen location: Festival Club, Idea, Heaven, Toro Mar and Glory’s.

Handling different resources and approaches, each project in the series revolves around a nightclub’s history and features. The single piece that connects the whole investigation is a false copy of *Diario de Ibiza*, the island’s most relevant newspaper, which collects all the pages that have featured the five clubs in the series. The pages show news clippings about permit problems, hotelier businessmen, neighbourhood conflicts regarding noise... but also hundreds of advertisements announcing openings and DJ sessions. The news archive research carried out by Irene de Andrés reflects existing ties between tourism, recreation, speculation and memory.

Heaven takes the homonym nightclub of Ibiza’s capital and its atmosphere as the core of its investigation. The installation brings the viewer closer to the environmental experience of the extinct club, well known for its lighting and laser shows. As with many nocturnal recreation spaces, this location didn’t last long under the same name. It opened during the eighties as a gay club bearing the name Charly Max. It was also Angel’s, Penelope Ibiza and finally Heaven, lasting only two seasons. Today it remains closed. Heaven, like all the other clubs in the series, is a space with no use, a failed commercial project that has defined the island’s and its capital’s history. The nightclub as a pre-designed paradise, as a venue for leisure, dancing, music, speculation and experimentation is analysed by Irene through iconic objects, engravings and anonymous videos made in the location itself and later uploaded to the internet.

## TALLER DE CASQUERÍA

*Retratos Tetuán (Tetuán portraits), 2014*

Video

Taller de Casquería is a collective of architects, it is based in Madrid and was created in 2011. It researches the production of

images by means of action from a strategic position, from a place between architecture, art and communication. Video, performance, design and installation are some of its tools, putting the frontiers and intersections of these formats to test.

Taller de Casquería’s *Retratos (Portraits)* inspect reality from the artifice of shaping an image. They are series of videos meant to capture the identity of a collective in a given moment through actions that intervene existing realities. Real space is transformed through events that take place within it, just as the performers are contaminated by fiction itself. The collective chooses scenarios that are decontextualised so as to become generic images, backdrops for the choreographed actions that are carried out by local residents. The cyclical nature of the scenes builds stories that are out of time, artificial situations that reveal the dissonance between the activity and the environment it is carried out in.

The video series *Retratos Tetuán* focuses on a neighbourhood’s identity, analysing how it is built by the sum of people that inhabit it and define it over an urban scenery. Madrid’s Tetuán neighbourhood, where the architects had their studio for several years, is the series protagonist. The case study is thus a close context and the result of their research, derived from continued observation and everyday experience. Actions proposed by the collective influence this routine, dealing with the essential issues that inform its urban context. The group of audiovisual pieces comprise a film that is fragmented by the individuality of its inhabitants, who are both performers and subjects in direct relation to their context.

Project: Taller de Casquería

Direction: Taller de Casquería

Filming, Lighting, Audio, Post-production: Daniel Goldmann

Production: Viuda de Ramirez

Still photography: María Eugenia Serrano Díez

Collaborators: Centro de la tercera edad Pamplona, residents of Tetuán

*Retratos Tetuán* was made thanks to the support of Ayudas a la Creación Contemporánea 2012 del Ayuntamiento de Madrid.

## WERKER MAGAZINE

*Werker Correspondent, 2015*

Marc Roig and Rogier Delfos are the two members of Werker Magazine, a project that analyses self-representation in worker photography. They focus on the collective production and analysis of images taking the labourer photography movement as a start-

ing point. A group of amateur photographers emerged in 1920s Germany, following the steps of the first socialist photographic experiences in the USSR which would later extend to the rest of Europe, USA and Japan.

The collective presents its new project in C.I.T.I.’s third phase: *Werker Correspondent*. Meant to create a network of reporters from the premises of self-representation, everyday life and alternative communication, the project strives to generate direct information of the urban realities in North African cities. The project intends to generate a mail art network, a platform to encourage the exchange of images in the context of south-to-north and north-to-south relationships across the Mediterranean. In contrast to the stereotypical representation of the Arab world in traditional media and official relations on a political and bureaucratic scale, *Werker* magazine and its collaborating photographers look for different kinds of images and affections. Proposing empathy and solidarity in contrast to clashing civilisations. Everydayness and internationalism in contrast to the notion of otherness. Independence and self-representation in contrast to dominant media.

C.I.T.I.’s third phase exhibits *Werker Correspondent* number 0 as a pilot. It is dedicated to the work of youths during vacations and portrays different spaces of the city that have become work spaces. This is the starting point of a project that hopes to evolve independently through subscriptions that would allow for its continuity, financing the production and shipment of photographs, as well as the photographers remuneration.

**IRENE DE ANDRÉS**

(Ibiza, 1986)  
*Heaven*, 2015  
De la serie *Donde nada ocurre*  
Instalación  
Dimensiones variables

**EL BANQUETE**

Alejandro Cienega (Madrid, 1990), Raquel G. Ibáñez (Madrid, 1989), Antonio Torres (Santa Cruz de Tenerife, 1989) y Marta van Tartwijk (Barcelona, 1990)  
*Obra Pública*, 1898-2015  
Publicación, instalación y acción  
(14 de febrero de 2015)

**ANDREA CANEPA**

(Lima, 1980)  
*Todas las calles del año*, 2012-2015  
31 dibujos de 365. Tinta y acuarela sobre papel  
31 x 41 cm  
Galería Rosa Santos

**CLAUDIA CLAREMI**

(Madrid, 1986)  
*Junta de vecinos*, 2015  
Instalación  
Dimensiones variables

**JAVIER CRUZ**

(Madrid, 1985)  
*Spin off: positivo de nicho*, 2015  
Dibujo, fotografía, texto y vídeo  
150 x 700 cm

**DAÑOS COLATERALES**

*Muchas maneras de matar*, 2015  
Instalación  
Dimensiones variables

**ELGATOCOMOSCAS**

*El evento es fuera*, 2015  
Instalación  
Dimensiones variables

**IGNACIO GARCÍA SÁNCHEZ**

(Madrid, 1987)  
*Serie Escenas de una revolución aun por venir*, 2012  
*Acusados de delitos económicos ante la justicia popular*, 60 x 80 cm  
*Prófugos de la ley*, 50 x 40 cm  
*Sesión de la Asamblea Constituyente*, 70 x 100 cm  
*Inspección y clausura de un centro de trabajo precario*, 80 x 60 cm  
*Centro de Educación Primaria*, 50 x 40 cm  
Tinta, acuarela y gouache sobre papel

**NÚRIA GÜELL**

(Vidreres, Girona, 1981)  
*Intervención #1*, 2012  
Instalación  
Dimensiones variables  
ADN Galería

**CONXITA HERRERO**

(Barcelona, 1990)  
Intervenciones en la sala y fanzine

**LOS HIJOS**

Javier Fernández Vázquez (Bilbao, 1980), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) y Natalia Marín Sancho (Zaragoza, 1982)  
*Enero*, 2012 (ó la apoteosis de Isabel la Católica), 2012  
Vídeo, 18'. Formato de producción HDV

**GUILLEM JUAN**

(Canals, Valencia, 1981)  
*Cartografías del abandono #3, #4, #5, #9*  
Lápiz, rotulador, acrílico, vinilo y óleo sobre papel  
#3, #4, #5: 100x150cm  
#9: 40x40cm  
#3 y #4: "Fons d'Art i Patrimoni UPV" (Universitat Politècnica de València)  
#9: Colección Privada

**LEFT HAND ROTATION**

*Museo de los desplazados*  
2010-2015  
Plataforma digital, vídeos, fotografías y documentación

**ALEXANDER RÍOS**

(Bogotá, 1984)  
*Nómada*, 2012-2015  
Experiencia

**MARÍA SALGADO**

(Madrid, 1984)  
**Y FRAN MM CABEZA DE VACA**  
(Córdoba, 1976)  
*Estábamos. Venía*, 2015  
Instalación  
*Antes de que desaparezca nuestro mundo, escribámoslo*  
(22 de mayo de 2015)  
Audiotexto  
Ayuda de producción:  
Rubén García-Castro  
Técnico de grabación de vinilos:  
Kamen Nedev  
Mesa: El Afilador

**JORGE SATORRE**

(Ciudad de México, 1979)  
*National Balloon*, 2006  
45 dibujos, lápiz sobre papel, y 13 diapositivas  
21 x 27,9 cm

**TALLER DE CASQUERÍA**

*Retratos Tetuán*, 2014  
Instalación y vídeos  
Dimensiones variables

**FRANÇOISE VANNERAUD**

(Nantes, 1984)  
*Madrid y Barcelona* de la serie *Territorios de la mente*, 2009-2014  
Collage, papel sobre madera  
200x150 cm

**WERKER MAGAZINE**

Marc Roig (Barcelona, 1981) y Rogier Delfos (Amsterdam, 1981)  
*Werker Correspondant*, 2015  
Proyecto e instalación

# C.I.T.I.

## Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid

Avda. de América, 13. 28002 Madrid

29 de enero - 26 de julio / 2015

Este catálogo es un proyecto de la Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid.

*This book is a project of the Directorate of the General of Fine Arts of the Council for Employment, Tourism and Culture of the Community of Madrid.*

### COMUNIDAD DE MADRID COMMUNITY OF MADRID

**PRESIDENTE DE LA COMUNIDAD DE MADRID / PRESIDENT OF THE COMMUNITY OF MADRID**  
Ignacio González González

**CONSEJERA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA / COUNCILLOR FOR EMPLOYMENT, TOURISM AND CULTURE**  
Isabel Mariño Ortega

**VICECONSEJERA DE TURISMO Y CULTURA / VICE-COUNCILLOR FOR TOURISM AND CULTURE**  
Carmen González Fernández

**DIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES, DEL LIBRO Y DE ARCHIVOS / GENERAL DIRECTOR OF FINE ARTS, THE BOOK AND ARCHIVES**  
Isabel Rosell Volart

**SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES / SUB-GENERAL DIRECTOR OF FINE ARTS**  
Antonio J. Sánchez Luengo

**ASESORA DE ARTES PLÁSTICAS / VISUAL ARTS CONSULTANT**  
Elena Fernández Manrique

### EXPOSICIÓN EXHIBITION

**RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES / HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS**  
Almudena Hernández de la Torre

**COORDINACIÓN / COORDINATION**  
Nieves Paniagua

**COMISARIOS/ CURATORS**  
Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela

**MEDIACIÓN / MEDIATION**  
Clara Moreno Cela y Felicitas Sisinni Ganly

**DIBUJOS / DRAWINGS**  
Conxita Herrero

**DISEÑO DE GRÁFICA / GRAPHIC DESIGN**  
Estudio Setanta

**MONTAJE / ASSEMBLY**  
Artec, Cubic y Arteria

**TRANSPORTE / TRANSPORT**  
Ordax y Crisóstomo

### CATÁLOGO CATALOGUE

**TEXTOS/ TEXTS**  
Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela  
Hito Steyerl  
Felicitas Sisinni Ganly

**DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN**  
Estudio Setanta

**DIBUJOS / DRAWINGS**  
Conxita Herrero

**FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHY**  
Mario Leal Olloqui

**TRADUCCIÓN / TRANSLATIONS**  
Christian Fernández Mirón (inglés)  
Marta Malo de Molina (español)

**IMPRESIÓN / PRINTING**  
B.O.C.M.

### AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

A nuestras familias y amigos por su apoyo y cariño. A Eva Parra, a Beatriz Alonso y Pedagogías Invisibles, a la Escuela Popular de la Prospe, a Mario y Paloma de La Negra, al equipo de Pista 34 y a la gente del CA2M por su ayuda y consejos. A los y las artistas por su implicación en el proyecto y a todas las personas que han participado en el programa.

A Daniel Romero, las galerías ADN y Rosa Santos y a Fons d'Art i Patrimoni Universitat Politècnica de València.

### JURADO VI EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO / JURY

Isabel Rosell Volart, Antonio J. Sánchez Luengo, Ferran Barenblit, Elena Fernández Manrique, Yara Sonseca, Eugenio Ampudía y José Luis Pérez Pont

### DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT: M-18958.2015

- © De esta edición / *Of this edition:*  
Comunidad de Madrid, 2015
- © De los textos / *Of the text:* sus autores / *The authors*
- © De la traducción / *Of the translation:*  
Christian Fernández Mirón
- © De las imágenes / *images:* sus autores / *The authors*

Las descripciones de las obras y el diseño de las actividades han sido realizadas por Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela en colaboración con los artistas y responsables de las mismas.

*The descriptions of the artworks as well as the activities have been designed by Manuela Pedrón Nicolau and Jaime González Cela in collaboration with the artists and contributors.*



ESPACIOS PARA EL ARTE  
**ARTE**  
CONTEMPORÁNEO  
COMUNIDAD DE MADRID





Intervenciones de Conxita Herrero en la cristalera de la Sala de Arte Joven

